Biblioteca de artă

106

Biografii. Memorii. Eseuri

estetica rococoului

Înțelegerea profundă a unei opere de artă nu este posibilă, socoate Philippe Minguet, „*decît situînd-o în societatea care a fost martoră la apariția ei, societate pentru care a fost în principiu creată*". Iată de ce autorul *Esteticii rococoului*, considerînd ca pe un bun cîștigat contribuția pe care numeroși eruditi și-au adus-o la elucidarea circumstanțelor în care s-au născut operele de artă ale perioadei și ariei culturale la care se referă, înțelege să se raporteze permanent la ele pentru a face mai pregnantă imaginea unui stil — în cazul de față *rococoul*

Lei 12,50

J. Philippe Minguet

estetica rococoului

Editura Meridiane

J. PHILIPPE MINGUET
Esthétique du Rococo
© *Librairie Philosophique* J. VRIN, 1966

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane.

J. Philippe Minguet

estetica rococoului

Traducere de
SMARANDA ROȘU și GRIGORE ARBORE

Prefață de
GRIGORE ARBORE

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1973

PĂRINȚILOR MEI

Pe copertă:
FRANCOIS BOUCHER
Întoarcerea Dianei de la vînătoare, 1745,
Muzeul Cognac-Jay, Paris

GRAȚIA ȘI CONTEXTUL SĂU UMAN

Pare aproape paradoxal faptul că în momentul de față, după ce disciplina istoriei artei a progresat uimitor în ultimele decenii, orice încercare de definire estetică a unui anume stil se izbește, încă, de dificultățile create de lipsa unui acord general asupra semnificațiilor noțiunilor implicate. Orice cercetător care tinde a acredita o anume viziune asupra artei unei epoci ca și, în mod direct sau indirect, asupra valorii ei estetice, este silit, fatalmente, să se exprime nu doar asupra accepțiunilor lingvistice a categoriilor istorico-stilistice cu care operează ci și asupra conținutului lor nemijlocit, asupra ariei lor de cuprindere, asupra înțelesurilor înglobate. A face uz de categorii nu presupune însă și a abuza de ele. Din dorința, firească, de a pune sub semnul unității stilistice arta unor anume popoare, epoci și arii geografic determinate, unii istorici de artă, ca și unii esteticieni au procedat la dilatarea sferei de aplicabilitate a unor categorii. S-a ajuns astfel în situația, destul de curioasă, ca uneori să fie desemnate cu același nume fenomene artistice diferite în manifestările lor esențiale și chiar, uneori, situate la distanțe considerabile în timp. Categorii întregi de opere ca și creația a numeroase personalități, afirmate în epoci și arii geografice distincte, scapă însă, adeseori, clasificărilor prea rigide. Istoria artei ca și estetica aplicată tind să fie, astăzi, tot mai elastice în ceea ce privește mînuirea categoriilor și noțiunilor cu care se operează. În cunoașterea și aprecierea unui fenomen artistic factologia — atît de necesară pentru o cunoaștere

cvasiexhaustivă a fenomenelor în discuție — tinde să cedeze tot mai mult locul unei interpretări suple, capabilă a surprinde caracteristicile operelor de artă mai ales în ceea ce au ele ca esențial, definitoriu, particular. Numai în felul acesta istoria artei a putut evolua în ultimele decenii într-o asemenea manieră încît în preocupările ei să intre obiective care, conform unei prejudecăți, aproape unanim acceptată, pînă nu de mult, erau apanajul aproape exclusiv al esteticii.

Cartea care se oferă mai jos lecturii este o carte situată la hotarul acestor preocupări. Din punctul de vedere al autorului, ea este o carte de estetică, aplicată bineînțeles unui anume domeniu al artei, mai exact manifestărilor artistice de un anume tip, într-un anume spațiu geografic și într-un anume răstimp istoric. Ea este însă, în aceeași măsură, o carte de istoria artei în care, depășindu-se descriptivismul îngust, ca și etichetările mult prea cuprinzătoare, se încearcă analiza unui material artistic concret pentru a se stabili cîteva jaloane orientative în încercarea de judecare a calității estetice a unor opere născute în circumstanțe determinate. Analiza făcută de Philippe Minguet rococoului este una din acele analize de tip sindromatic care tind a releva convergența unor efecte multiple într-un singur fenomen ce poartă toate atributele operei de artă. Asupra procedeului se exprimă de altfel elocvent însuși autorul, în preambulul lucrării. Convins fiind că estetica „este filozofia artei", el își exprimă clar părerea că tot așa cum o filozofie a istoriei nu trebuie ca disprețuind istoriografia să ducă astfel la „un înalt nivel de generalitate, o reflecție asupra istoricității unor ființe ale căror res gestae n-ar fi luate cît de cît în considerare", tot așa estetica nu poate să se exercite în abstract, în ignorarea relativă a fenomenului artistic. Înțelegerea profundă a unei opere de artă nu este posibilă, socoate Philippe Minguet, „decît situînd-o în societatea care a fost martoră la apariția ei, societate pentru care a fost în principiu creată". Iată de ce autorul Esteticii rococoului, considerînd ca pe un bun cîștigat contribuția pe care numeroși eruditi și-au adus-o la elucidarea circumstanțelor în care s-au născut operele de artă ale perioadei și ariei culturale la care se referă, înțelege să se raporteze permanent

la ele pentru a face mai pregnantă imaginea unui stil — în cazul de față rococoul — a cărui originalitate încearcă să o surprindă. Cum este și firesc însă, această originalitate nu se poate defini decît prin corelare, prin compararea permanentă a valorilor estetice vehiculate de alte stiluri; fie contemporane fie premergătoare sau ulterioare. Înlăturînd ideea că istoria artei este expresia unui simplu joc de cauzalități, care ar duce la o dezvoltare lineară, Philippe Minguet socotește necesar să pună în lumină faptul că „spiritul" unei vremi „este determinat de cauzalități circulare, artiștii acționînd cînd ca factori de coeziune ai corpului social, cînd ca fermenți de dezintegrare".

Se înțelege aproape de la sine că situarea pe o asemenea platformă teoretică îl obligă pe autor să pună în evidență ideea că sorgintea fiecărui stil, implicit a rococoului, trebuie pusă în relație directă cu societatea „a cărui expresie este și la a cărui formare a contribuit". Un transfer de valori, o interacțiune cu dublu sens are cu alte cuvinte loc între „organismul social" — pentru a ne exprima în consonanță cu Minguet — și arta sa. Nu se poate afirma că ideea menționată este o descoperire nouă. Gînditorii marxiști au sesizat cu acuitate acest proces. De modul de aplicare — mai judicios, sau mai puțin judicios — al acestei constatări la definirea categoriilor istorice și stilistice cu care operează istoria artei depinde, în bună măsură, abordarea corectă a problemei semnificațiilor și valorilor estetice ale operelor încadrabile unui anume stil. Punțile de legătură trebuie trasate însă cu multă atenție căci așa cum judicios remarcă esteticianul belgian unirea acelor „entități istorice care sînt stilurile, cu transcendența marilor categorii estetice", riscă reprosul proiectării „ideii de stil în absolut și spargerea unității frumosului". Or tocmai relevarea unei ipostaze particulare a acestuia, asociată bineînțeles unor alte valori specifice, exprimate prin alte categorii estetice, constituie obiectivul demersurilor lui Philippe Minguet. O discuție despre esența și specificul rococoului nu poate ignora, desigur, revederea accepțiunii termenului ca atare. Revenind la ceea ce spuneam, la începutul însemnărilor de față, cu privire la necesitatea unei accepțiuni mai realiste a categoriilor istorice-stilistice cu care se ope-

rează în istoria artei, e de făcut observația că limpezirea lor e menită să pună, indirect, într-o lumină nouă probleme estetice fundamentale.

O dezbatere prelungită asupra sensurilor conceptelor de baroc și rococo servește, în cartea de față, ca introducere în chestiunea controversată a evoluției stilurilor. Nu este în intenția noastră de a intra în amănunte în această direcție. Philippe Minguet este suficient de clar în conturarea controverselor asupra sensurilor ce trebuie acordate conceptului de baroc pentru ca orice comentarii să fie de prisos. Importantă ni se pare a fi mai ales constatarea ireductibilității fenomenului rococo la baroc, constatare ce duce în final la concluzia că cel puțin într-un asemenea caz „legea creșterii" stilurilor nu se poate susține. Exemplele invocate de profesorul de la universitatea din Liège în susținerea tezei sale sînt recrutate, în mod deliberat, cu predilecție, din domeniul arhitecturii germane a secolului XVIII, arhitectură în care unii învățați au fost tentați să vadă tocmai faza ultrabarocă a barocului, ceea ce, evident, a convenit teoriei prelungirii barocului în rococo. Burckhardt și doi iluștri elevi ai lui, Wölfflin și Schmarsow, au făcut să circule ideea unei anume ritmicități, cu caracter periodic în evoluția artei. Ar exista după ei un rococo romanic, altul gotic, altul baroc. O astfel de afirmație implică posibilitatea, cum susține Fiske Kimball, într-o lucrare rămasă fundamentală, „unei definiri ideale a formei artistice caracteristice rococoului"[1]. Or tocmai în acest punct i se pare lui Philippe Minguet că nu se verifică teoria evoluționismului stilistic care „deduce fiecare moment din antecedentul său". Monumentele pe exprimarea cărora își clădește el eșafodajul de argumente nu vădesc un aspect ultrabaroc. Dacă formele au o anume autonomie în raport cu cele ce sînt acuzate a fi inelul anterior într-un lanț evolutiv atunci, firește, rococoul nu poate fi pus în corespondență decît cu o anume societate, cu modul ei de existență și idealurile sale estetice.

Trebuie înțeles din cele arătate că problema categoriilor estetice, și în special a frumosului, nu se poate

[1] *Le style Louis XV.* Origine et évolution du rococo, Ed. Picard, Paris, 1949, pg. 12.

pune, în circumstanțele menționate, în legătură cu rococoul decît prin raportare la baroc și la clasic. Multă vreme s-a opus barocul clasicismului, s-au opus valorile de „mișcare" celor de „armonie". Aprecierea artei baroce, a valorilor incriminabile ca avînd o contribuție deosebită la sfărîmarea „armoniei" ce constituie o trăsătură fundamentală și un pandant al frumosului, conform esteticii tradiționale, a dus treptat la acordarea unui sens pozitiv unor calități presupuse inițial, prin comparație, a fi de ordin negativ. Minguet subliniază însă că acceptarea semnului pozitiv al valorilor vehiculate de baroc nu înseamnă nicidecum că problema frumosului se pune în mod similar. În timp ce arta de factură clasică tinde spre echilibru și stabilitate, cea barocă tinde, prin forța ei expresivă, către sublim. Ireductibilitatea rococoului la baroc face inutilă încercarea de a-i atribui valorile baroce. Pentru rococo, problema frumosului nu se poate rezolva decît făcîndu-se ușor abstracție de valorile puse în circulație atît de stilul clasic cît și de cel baroc. Oscilînd „între artificiu și dezinvoltură", observă Minguet, rococoul nu realizează totdeauna un echilibru. Grația, care nu este o categorie estetică, este apanajul rococoului, el însuși o categorie istorico-stilistică. Inserția grației într-un anume context uman, într-o anume societate, e menită, în viziunea lui Philippe Minguet, să releve faptul că rococoul posedă un certificat de naștere eliberat de o anume societate unde prezența lui era necesară. Dispariția lui rapidă nu înseamnă o epuizare a resurselor ce l-au creat ci, pur și simplu, reorientarea lor, reinstaurarea germenilor unor condiții proprii unui alt tip de artă, unui nou stil.

Astfel expusă teza cărții ar suporta prea puține critici. Este evident faptul că esteticianul belgian tinde la o abordare din unghiuri multiple a materialului artistic luat în discuție. Mai puțin preocupat de a face dinstincții tranșante între stiluri, el este interesat de definirea lor contextuală. În cadrul unei societăți-matrice el plasează geneza și crepusculul formelor de artă ale stilului rococo. Numai așa putem avea — crede autorul — imaginea exactă a locului ocupat de el în istoria artei. Numai așa, crede el, putem avea imaginea acelor forme noi de exprimare pe care le vehiculează

și care dau relația cea mai prețioasă asupra însăși valorii stilului ca atare.

Spiritul ascuțit de observație, claritatea expunerii, precizia în dinstincții, fac ca lucrarea lui Philippe Minguet să poată servi drept introducerea lămuritoare în problematica complexă a artei unei epoci privită poate mult prea ades din perspectiva istoricului și mult prea rar din perspectiva esteticianului.

GRIGORE ARBORE

CUVÎNT ÎNAINTE

Lucrarea ce urmează a fi citită este rodul unei seducții și al unei convingeri. La originea ei afectivă stă uimitoarea descoperire, în timpul unei călătorii întîmplătoare prin Germania, a unei arte care, pînă la acea dată, nu mă interesase deloc. Ca să fiu exact, vizitînd din întîmplare, într-o dimineață de august a anului 1957, biserica celor Paisprezece Sfinți, din apropierea Bambergului, nu aveam decît o noțiune foarte confuză asupra acelui rococo german despre care manualele și revistele de artă de limbă franceză abia încep să ne vorbească. Ca adolescent, am avut șansa, pe atunci rară, într-o Atenă ce încă trebuia să facă față dificultăților de după război, de a mă urca pe Acropole spre a contempla cel mai ilustru monument al Occidentului. Amintirea acestei impresii s-a estompat; ce-aș mai putea spune? Nu sînt sigur dacă am încercat în fața Partenonului un sentiment cu adevărat spontan. Aduceam cu mine o admirație de comandă. Cunoscătorii avizați îi zeflemisesc poate prea iute pe acei turiști ce pot fi văzuți la Luvru, în cete, stupefiați în fața *Giocondei*, despre care ei știu, o dată pentru totdeauna, că este cel mai frumos tablou din lume...

Arta pe care o pun în discuție în această carte este, mai întîi, o artă care îmi place și a cărei descoperire a constituit pentru mine un eveniment. Sedus de opera amețitoare a lui Neumann, m-am grăbit să-mi completez cunoștințele despre acea arhi-

tectură germană a secolului al XVIII-lea, despre arta epocii în general şi, din una în alta, despre estetica arhitecturii — care este departe, după cum se ştie, de a fi stîrnit atîtea reflecţii ca pictura sau poezia — şi, în sfîrşit, despre estetica barocului. Înainte de toate, a barocului. *Vierzehnheiligen*, capodoperă a barocului... La prima vedere, acest lucru se înţelege de la sine. Mi-am dat seama repede că trebuia examinată mai îndeaproape. *Viaţa formelor* de Focillon îmi reamintea, într-un cortegiu de garguie (jgheaburi de piatră cu himere) şi de *pietà*, existenţa unui gotic baroc. Unele cărţi, în legătură cu Neumann, vorbeau şi despre rococo. Am aflat că în 1921 un arheolog praghez dedicase o lucrare rococoului antic. Un articol din savanta *Gazette des Beaux-Arts* mă informa că pînă şi Partenonul era foarte baroc; de la Ictinos la Borromini distanţa nu era mare.

O lectură întîmplătoare m-a făcut să dau peste un Le Corbusier baroc. Capela din Ronchamp amintea în mod confuz de Sfîntul Petru de la Roma. Şi acolo era vorba tot de arhitectură; dar ce nu se poate barochiza? Nu numai pictura de azi, cu *taşiştii*, se pretează la aceasta, dar şi muzica, cea denumită odinioară clasică; iar de literatură, ce să mai vorbim! Hai, să zicem, Claudel, acest nestăvilit! Dar Euripide, ce legătură are el cu barocul? Să nu mai vorbim de Bossuet! A fost posibil, odinioară, ca Racine şi Shakespeare să fie puşi să se înfrunte, ca nişte rivali simbolici; astăzi sînt împăcaţi prin baroc. Am fost antrenat, pînă la urmă, mult dincolo de graniţele artei, de o filozofie barocă ce i se impută lui Descartes, de o teologie şi o mistică, foarte baroce, se pare, ale Sfîntului Ioan al Crucii; purtat departe şi de secolul al XVIII-lea, deoarece rămîne fără îndoială destul baroc de descoperit în pictura paleolitică, în ciudatele pietre adunate laolalte de paleoantropieni...

Pentru a descurca aceste iţe, m-am gîndit o clipă să întreprind o istorie sistematică a acestei vocabule sonore, studiind ramificarea progresivă a sensurilor ce i s-au atribuit. Dar, pe lîngă că există deja mai multe importante contribuţii asupra acestui subiect, pe care nu era nevoie să le

reiau, m-am convins curînd că trebuie să mă întorc pe îndelete la opere, formîndu-mi pe concret o părere despre această arhitectură germană ce ocupă un loc central în acest domeniu.

Cele spuse mă determină să spun ce convingere mi-am făcut ca ucenic-estetician. Estetica este filozofia artei. Şi nu e un adevăr banal, deoarece uneori s-au diferenţiat în această privinţă două discipline. Conceptul de artă desemnează ceva ce nu s-a impus decît tîrziu conştiinţei filozofice. Asupra acestei realităţi pe care o constituie arta, este posibilă cu certitudine o filozofie, ca asupra oricărui alt lucru. Pe de altă parte, nu există filozofie fără consideraţii „care să prezinte un înalt nivel de generalitate", după cum ne avertizează *Vocabularul* lui Lalande. Ce ar trebui să credem despre o filozofie a istoriei ce ar dispreţui istoriografia şi ar duce „la un înalt nivel de generalitate" o reflecţie asupra istoricităţii unor fiinţe ale căror *res gestae* n-ar fi luate cît de cît în considerare? Nu vreau nicidecum să insinuez că există filozofi ai artei ce ignoră totul despre artă. Mai întîi, toată lumea are oarecare cunoştinţe despre diferitele arte, cu mult mai multe decît despre ştiinţe, care scapă din ce în ce mai mult sferei „culturii generale". Pe deasupra, un Kant a putut să construiască o estetică, ce a rămas monumentală, pornind de la cunoştinţe artistice — după cum ne-a fost arătat — foarte sumare, începînd mai cu seamă de la marşurile militare, pe care le preţuia îndeosebi. Dar consideraţiile de un înalt nivel de generalitate, atunci cînd nu-şi au rădăcinile în experienţă, riscă foarte mult să cadă în neajunsul spiritului întors către sine. În asemenea construcţii ale gîndirii, operele nu sînt niciodată invocate decît cu titlul de ilustrare, iar operele fiind nenumărate, orice teorie despre artă este asigurată cu cel puţin un exemplu mai mult sau mai puţin adecvat.

Nu vreau nici să-i umilesc pe esteticieni în faţa istoricilor de artă. Despre aceştia din urmă, cel puţin despre unii din ei, s-ar putea spune multe. Dacă esteticianul poate face uneori abuz de categorii — ca Eugenio d'Ors — istoricul se poate şi

el împotmoli în problemele artei, fără a mai putea domina evenimentul decît prin recurgerea la considerații, nu numai prea generale, dar și banale sau false.

Iată suficiente date pentru a situa perspectiva acestei cărți, al cărei obiectiv material va fi considerat poate prea ambițios de către istorici și prea particular de către filozofi. Nu va fi pusă aici problema barocului în ansamblul ei, fie și numai pentru că ar fi nevoie, cum a scris cineva nu de mult, să ai la dispoziție „o mie de pagini în cap". Punctul nostru de plecare, am mai spus-o, este arhitectura germană a secolului al XVIII-lea, luată în considerare în cîteva eșantioane reprezentative, ce vor fi enumerate mai încolo. Cum nu putea fi vorba să reiau ceea ce numeroși erudiți, aproape în exclusivitate germani, au adus ca aport cu privire la împrejurările precise în care s-au produs aceste opere (probleme ale atribuirii, ale datării etc.), investigația mea vizează definirea originalității unei arte care la noi este mai puțin cunoscută din punctul de vedere al unei estetici generale a arhitecturii; la elucidarea acestei estetici aș dori să fi putut contribui. Se va vedea că analiza pe care o propun pentru monumentele studiate de mine prezintă un caracter net formalist — structural dacă vreți. Am fost cumpătat în ce privește inserarea acestei arhitecturi într-un mediu istoric dat — în cazul de față Germania, sau mai curînd cîteva din acele Germanii ale secolului al XVIII-lea. Nu sînt mai puțin convins de faptul că nu este posibilă înțelegerea în profunzime a unei opere de artă, și îndeosebi a unei opere de artă arhitecturală, decît situînd-o în societatea care a fost martoră la apariția ei, societate pentru care a fost, în principiu, creată. Totuși, teza susținută aici că arhitectura germană din secolul al XVIII-lea nu ține, în ceea ce privește esențialul, de barocul propriu-zis, ci de rococo — iar acestea sînt pentru mine stiluri net diferite — presupune implicit că în Franța, unde a luat naștere rococoul, trebuie căutate condițiile sociale ce l-au determinat și care permit sesizarea semnificației plenare a expresiei artistice, fără a da „explicarea" acestei arte în sens tainian.

Pentru a permite înțelegerea definiției stilului rococo pe care o propun eu, am redactat, anume pentru cititorul mai puțin informat asupra problemei barocului, două capitole introductive. În primul, vom vedea cum a fost înțeles barocul înainte de 1850, adică — să-mi fie scuzat paradoxul — înainte ca el să aibă acces la gîndirea despre artă. Cu această ocazie, vom arăta că e greu de pus corect problema barocului, dacă nu sînt corect mînuite categoriile estetice. În al doilea capitol, se va afla, expus succint, un *status quaestionis*, care va permite desigur o mai bună înțelegere a concluziei lucrării.

*

La apariția traducerii acestei lucrări în limba română, îi va fi permis autorului să exprime în cîteva cuvinte recunoștința sa Editurii Meridiane, și nu mai puțin competenților traducători, de a-și fi asumat riscul popularizării unui eseu, desigur discutabil, unui public exigent și receptiv în aceeași măsură față de problemele controversate. Parcurgînd aceste pagini, cam zece ani după redactarea lor, am sentimentul că dacă această carte are anumite merite ele se datorează desigur mai mult unei fericite inocențe a debutantului decît pertinenței tuturor privirilor critice pe care le implică. O anumită intransigență se temperează cu vîrsta. Se vor găsi aici judecăți mai mult sau mai puțin severe pe care astăzi nu m-aș mai hazarda să le formulez atît de categoric. De fapt, în ceea ce privește problematica barocului trebuie să recunosc că, în capitolul al II-lea, am rămas la o atitudine cu mult mai puțin severă, pentru a nu spune violentă, ca aceea dovedită, de exemplu, de domnul Pierre Charpentrat, în pamfletul său, apărut între timp și intitulat *Le mirage baroque*. Fără a disimula echivocurile care existau la acea epocă — continuînd și astăzi — termenul de baroc, am căutat să precizez anumite idei generale menite îndeosebi să pună în valoare stilul căruia am încercat să-i conturez originalitatea. Cîțiva istorici și esteticieni au ținut să semnaleze interesul acestui demers fără ca prin aceasta să subscrie la toate opiniile pe care

el le presupune. Să-mi fie permis să omagiez aici doar pe domnul Victor-L. Tapié, pentru recenta reeditare a magistralei sale lucrări *Baroque et classicisme*. Desigur, eminentul istoric reaminteşte pe bună dreptate că stilul rococo, dacă posedă „o rafinată originalitate", nu poate fi considerat „în afara celor două mari curente care au dominat epoca modernă: barocul şi clasicismul". Dar tocmai prin referire la această epocă şi la aceste curente am căutat să definesc acest stil care rămîne pentru noi expresia unei sensibilităţi estetice pentru totdeauna, desigur, revolută.

I. BAROCUL ÎNAINTEA BAROCULUI

În ziua de sîmbătă, 30 mai, a anului 1739, cam pe la orele opt seara, un poştalion părăsea Dijonul, purtîndu-i spre Italia pe Charles de Brosses şi pe Germain-Anne Loppin de Montmort, ambii consilieri şi ulterior preşedinţi ai Parlamentului din Burgundia. Trei săptămîni mai tîrziu, în ziua de Sf.Ioan — după ce li s-au alăturat, la Avignon, doi tovarăşi de drum — magistraţii noştri au ajuns la Genova, primă etapă a unei călătorii ce avea să dureze aproape un an.

Periplu turistic, dacă vreţi, investigaţie de eruditi (de Brosses verifica manuscrisele lui Sallustius), dar mai cu seamă — în acea epocă *clasică*, dominată cu desăvîrşire de idealul antic — pelerinaj la surse, cărora, în momentul cînd cei doi burgunzi întreprindeau călătoria, le cam ştirbise prestigiul victoria „modernilor". Cele cincizeci şi opt de *Scrisori familiare despre Italia*, pe care de altfel preşedintele de Brosses le-a scris în mare parte la cîţiva ani după întoarcerea în ţară, constituie astăzi nu numai un admirabil succes într-un gen literar practicat încă pe scară largă, dar şi un document, despre societatea italiană şi îndeosebi romană a acelui timp [1], ce nu poate fi trecut cu vederea. Ba

[1] Charles DE BROSSES, *Lettres familières sur l'Italie*, publicate, după manuscrise, cu introducere şi note, de Yvonne BÉZARD, Paris, 1931. Editorul a arătat că numai nouă din *Lettres d'Italie* au fost efectiv expediate din Italia în 1739. Scrisorile despre Roma au fost scrise între anii 1745 şi 1755.

mai mult, un document despre autorul său, autoportretul unui gentilom francez de pe vremea lui Ludovic al XV-lea. Oricît de discutabile ar putea să ne apară opiniile artistice ale spiritualului și adesea superficialului președinte, ele ne informează, în orice caz, asupra gustului unui amator contemporan cu Boucher.

Amator e prea puțin spus. Președintele de Brosses ar fi pretins fără îndoială titlul de *cunoscător*. Îi plăceau artele, desigur, la fel ca tocana de pui și gluma, dar el considera, în plus, că „judecă sănătos despre producțiile Artelor Frumoase"[2]. Astfel încît, nu s-a dat în lături să judece. Dacă el descrie și semnalează corespondenților săi, reali sau fictivi, cutare statuie, cutare tablou, cutare monument — și aceste considerații formează o importantă parte din lucrarea sa — o face cel mai adesea fără a menaja epitetele. Mai presus de orice, de Brosses îndrăgește antichitatea și o celebrează cu entuziasm, ceea ce, pe atunci, nu însemna să dai dovadă de originalitate. În această Italie, pămînt al artei și pămînt al trecutului (era oarecum același lucru), la Roma, mai ales, țelul principal al călătoriei burgunzilor noștri, pe antici veneau în primul rînd să-i admire vizitatorii, să-i examineze și să-i copieze artiștii.

Or, în acest „prea-iubit oraș al Romei", de Brosses mărturisește că e surprins de a nu fi încercat nici o surpriză „la vederea celui mai frumos lucru ce există în univers". Acea minune a minunilor, acel „edificiu miraculos", primul monument pe care trebuie să-l vezi la Roma, nu e nici Coliseul, nici Panteonul, ci biserica Sfîntul Petru care nu-l decepționează cu nimic pe francez, ci îl încîntă „prin admirabila justețe a proporțiilor sale". Construcția „nu face nici o zarvă", explică de Brosses, pentru că „totul în ea este simplu, firesc, impunător și prin urmare sublim". Dacă are oarecare rezerve

[2] Distincția ierarhică între simplul curios, amator și cunoscător este definită de către J.-F. BLONDEL, în *L'homme du monde eclairé par les arts*, publicată de dl. M. de BASTIDE, Amsterdam, 1774.

asupra portalului lui Maderna (pe care îl găsește totuși „frumos"), acest templu, în care cei mai „celebri arhitecți(...) și-au istovit știința timp de aproape două secole", îi pare „abisul minunilor artei".

Printre alte splendori, de Brosses enumeră „admirabila colonadă, unul din cele mai frumoase monumente ale arhitecturii moderne", „faimosul baldachin al altarului central cu coloane răsucite(...), cel mai frumos jet de fontă care există pe lume", „amvonul Sfîntului Petru", care produce „un efect minunat", „lucrare uimitoare de un excelent și bogat gust", „prodigioasă și admirabilă lucrare în bronz"[3].

*

Într-un fel de apolog ce constituie deschiderea remarcabilei sale cărți intitulată *Baroc și clasicism*, dl. Victor-L. Tapié presupune că un francez cultivat, după ce a încercat pe terasa palatului din Versailles nu numai „impresii de artă" ci și „un fel de solidaritate" cu Le Vau, Mansart sau Le Nôtre, se deplasează la Roma și vizitează Sfîntul Petru"[4].

Plăcerea acestui francez, întreabă dl. Tapié, va fi de aceeași calitate? „Această imensă navă între pilaștri înalți, cu decorația-i abundentă, vastitatea cupolei, măreția baldachinului susținut de coloanele răsucite, bogăția cupolelor, dramele — în marmură sau în bronz — ce par a se juca pe cenotafele pontificale, îl surprind printr-o negrăită ciudățenie. Această navă de biserică mai mult îl neliniștește decît îl emoționează și-l convinge."

Iată, neîndoielnic, o experiență comună pentru mulți din contemporanii noștri. Trebuie să presupunem deci că în două secole semnificația artistică a bisericii Sfîntul Petru din Roma a devenit deosebit de confuză, cel puțin pentru francezi. Efectiv,

[3] Citatele sînt extrase din scrisorile: XXXVI, XLIII și LIII.

[4] Victor-L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, 1957.

s-a ajuns la situaţia ca Versailles *să devină* clasic, iar Sfîntul Petru *să devină* baroc.

*

Dacă e adevărat că arta lui Bernini reprezintă „barocul complet" — cum afirmă unul din cei mai buni istorici de artă ai noştri[5], nu este lipsit de interes, în pragul acestei lucrări în care vom încerca să folosim cu bună ştiinţă această categorie istorico-stilistică, să detaliem puţin impresiile romane ale magistratului burgund.

Este vestită una din reacţiile preşedintelui de Brosses: aceea pe care a avut-o în faţa celebrului *Extaz al Sfintei Tereza*, din biserica Santa Maria della Victoria. În faţa acelei scene de extaz în care călugăriţa carmelită este reprezentată „leşinată, căzînd pe spate, cu gura întredeschisă, cu ochii stinşi şi aproape închişi", în timp ce „îngerul se apropie de ea, ţinînd în mînă o dardă şi ameninţînd-o cu ea, cu un aer surîzător şi puţin răutăcios", de Brosses nu poate rezista tentaţiei de a face haz: „Dacă aceasta e dragoste divină, mi-e cunoscută; se pot vedea aici pe pămînt destule copii după natură"[6].

Dacă această evocare mistică ascunde sau nu o intenţie echivocă, dacă această sculptură este sau nu o capodoperă de artă sacră, nu vom discuta acum. Ne revine doar să subliniem că preşedintele de Brosses, deşi găseşte această lucrare cam lipsită de modestie, o consideră drept „una dintre primele patru statui moderne din Roma". Acest grup, spune el, este „încîntător şi minunat pînă la ultimul detaliu"[7]. „Minunat": cuvîntul revine cînd e vorba de *Apollo şi Daphne*. Dacă *Preafericita Albertoni* este apreciată doar ca „foarte frumoasă", *Sfînta Bibiana* are dreptul la titlul de „frumuseţe desăvîrşită", iar în altă parte la acela de „cea mai

[5] André CHASTEL, *L'art italien*, 1956, vol. II, p. 155 (în acelaşi sens, *ibidem*, p. 130, Borromini este opus „barocului pur" al lui Bernini.)

[6] *Lettres* ... tom II, p. 68.

[7] *Ibidem*, p. 478.

frumoasă modernă a Romei"[8]. În lucrarea preşedintelui, se fac multe alte menţiuni admirative despre cavalerul Bernini. Fără îndoială, Bernini rămîne „foarte departe de măreţia, de marele gust şi de nobila simplitate a lucrărilor antice", dar „pe bună dreptate faima" l-a situat, împreună cu Michelangelo, „atît de sus deasupra tuturor celorlalţi"[9]

Amatorul francez confirma opinia, exprimată în 1681 de către savantul italian Baldinucci, conform căreia numai Michelangelo se putea compara cu Bernini.

*

La articolul despre *Bernini* (Giovanni Lorenzo, numit Cavalerul Bernini), Larousse-ul universal în două volume, ediţia din 1922, afirma că: „Posteritatea nu a ratificat elogiile pompoase care i-au fost acordate în timpul vieţii". Zece ani mai tîrziu un istoric de artă, într-o altă enciclopedie, la începutul capitolului consacrat *Seicento*-ului, imediat după ce scrisese: „Bernini întruchipează stilul baroc", adăuga: „Puriştii au purces repede la condamnarea barocului. Chiar în greşelile sale, el merită interesul nostru, prin căutările sale de a face descoperiri originale, mult mai preferabile unor plagiate după clasici"[10]. Această opinie conţine trei judecăţi: Bernini este un creator baroc, barocul este o artă anticlasică, el nu merită decît o admi-

[8] *Lettres*, tom II, p. 46, 420, 320, 395. În pseudoscrisoarea L, p. 320, *De Brosses* le citează pe: *Sf. Agnes* a lui Algardi, *Sf. Cecilia* a lui Maderna, *Sf. Martina* de Menghino şi *Sf. Bibiana* de Bernini, drept cele „patru faimoase moderne". Alţii, precizează el, o pun pe *Sf. Suzana* de Dequesnoy în locul *Sf. Martina* a lui Menghino. Dar în altă parte, cum am văzut adineauri, el o numără pe *Sf. Tereza* printre cele patru celebrităţi.

[9] *Ibid.*, p. 45 şi p. 121.

[10] Gabriel ROUCHES, *L'art italien au XVII-e siècle*, în *L'art des origines à nos jours*, publicată sub îndrumarea lui Léon Deshairs, vol. I, p. 367, col. 2.

rație moderată. Pentru că cel de-al doilea capitol al cărții va trata problema barocului în ansamblu, ne putem dispensa de a face precizări asupra concepției comune despre baroc în jurul anului 1930. Ceea ce ne interesează, însă, este să notăm cît de mult ar fi uimit pe oamenii din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea tripla judecată de valoare citată mai sus. Baldinucci și președintele de Brosses nu erau singurii care să-i contopească într-o glorie comună pe Michelangelo și Bernini, în orice caz, care să-l clasifice pe cel de-al doilea printre marii maeștri. Să admitem provizoriu că clasicismul a fost cu precădere cultivat de școala franceză, sub Ludovic al XIV-lea, și îndeosebi de primul său pictor, Charles Le Brun. Și astăzi, ne sînt prezentați — antiteză comodă — Le Brun ca tip al artistului clasic, iar Bernini ca tip al artistului baroc[11].

Ne-am fi putut deci aștepta ca francezul să fi avut o aversiune față de roman. Or, dimpotrivă, îl vedem pe Le Brun, în timpul certei dintre partizanii lui Poussin și cei ai lui Rubens — ceartă pe care e totuși legitim s-o considerăm, *a posteriori*, ca un episod al conflictului barocului — îl vedem, spun, pe Le Brun referindu-se la Bernini pentru a-și sprijini teza că bunii desenatori sînt buni arhitecți, ceea ce, după părerea lui, constituie o dovadă a superiorității desenului asupra coloritului[12]. Le Brun îl cita pe Bernini după Michelangelo și Rafael — și aceasta în 1672 — adică la șapte ani după călătoria la Paris a gloriosului artist, călătorie al cărui rezultat a fost considerat mult timp

[11] Bernard TEYSSÈDRE, *La réflexion sur l'art et le devenir de la raison*, în *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, aprilie-septembrie 1961, pp. 293—306: „Le Brun și Bernini aveau prilejuri frumoase pentru a se ponegri", scrie autorul la p. 301.

[12] Cf. *Sentiments sur le discours du mérite de la couleur*, de M. BLANCHARD, în André FONTAINE: *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, f. d. (1904), pp. 41—42.

în Franța că a marcat victoria clasicismului asupra barocului[13].

Cu un secol mai tîrziu, vom putea citi, în Guillaumot, de pildă, replica adresată abatelui Laugier la critica făcută colonadei de la Sfîntul Petru: „Dar cine nu s-a simțit purtat de entuziasm la vederea acestei admirabile colonade? Cavalerul Bernini nu avea intenția de a întrebuința o figură rectilinie pentru această piață magnifică. Avea ochiul prea exersat pentru a folosi o figură atît de rece într-o ocazie atît de prielnică pentru a-și desfășura întreaga căldură a geniului său." Autorul continuă precizînd că această operă îl „face să plîngă de plăcere" și comparînd colonada lui Perrault cu proiectul lui Bernini îi acordă laurii acestuia din urmă[14]. Într-o lucrare anterioară, același Laugier își exprima rezerve asupra coloanei în torsadă, a cărei sursă o căutăm adesea în baroc. Lafont de Saint-Yenne, spirit foarte clasic, îi răspunde că „dacă Cavalerul Bernini s-a slujit de ea la baldachinul Sfîntului Petru, acest om care știa multe nu a făcut-o decît cu discernămînt și judecată"[15]. Să notăm că Laugier critica la fel și colonada lui Perrault sau nava bisericii Saint-Sulpice; de altfel, în privința celor două turnuri proiectate de Bernini pentru biserica Sfîntul Petru, el era de părere că „dacă ar fi putut fi construite, ele ar fi fost de o frumusețe desăvîrșită"[16]. Ceva mai tîrziu, în plină reacție neoclasică, Pingeron, adaptator al lui Milizia, îi va consacra lui Bernini cincizeci de pagini din lucrarea sa *Vie des architectes anciens et modernes*. Întregul pasaj e pătruns de venerație fa-

[13] Victor-L. Tapié, *op. cit.*, a demonstrat definitiv superficialitatea acestei interpretări (pp. 190—221). La plecarea lui Bernini, proiectul său de reconstruire a Luvrului nu era abandonat cu siguranță.

[14] GUILLAUMOT, *Remarques sur un livre intitulé „Observations sur l'architecture", de M. l'abbé Laugier*, Paris, 1768, p. 40 și p. 44.

[15] LAFONT DE SAINT-YENNE, *Examen d'un essai sur l'architecture...*, Paris, 1753, p. 35.

[16] LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, p. 203.

ță de maestru, dar găsim acolo cîteva rezerve, îndeosebi asupra „absurdității coloanelor în torsadă". În schimb, *Sfînta Tereza* este socotită printre „cele mai frumoase statui din Roma"[17].

*

Aceste cîteva note de lectură ne arată îndeajuns că reputația i-a supraviețuit în largă măsură lui Bernini la clasicii francezi. Și putea fi oare altfel? Bernini — au arătat-o studii meticuloase — a fost un clasic, atît prin teoria cît și prin operele sale. Propovăduia pedagogia, studiul antichității, îi situa pe pictorii Carracci și Poussin pe același plan cu Rafael, considera formele regulate drept cele mai perfecte, la baza artei sale punea unitatea și proporția etc.[18]. Contradicție între poetica formulată și realizări? Ar fi un lucru banal; nu poate fi negat faptul că nu numai o operă de-a lui Bernini corespunde perfect definiției moderne a barocului; dar nu pot fi neglijate acele aspecte prin care arta sa o prelungește pe aceea a Renașterii mature nu numai pe cea a lui Michelangelo, dar și pe cea a lui Bramante. Ciborium-ul din capela Sfintei Taine, de la Sfîntul Petru, conține un explicit omagiu pentru *Tempietto*. Comparată cu piața Capitoliului, de Michelangelo, cea a Sfîntului Petru este cu mult mai rațională[19].

*

O dată eliberați de prejudecățile manualelor, ajungem repede la convingerea că între baroc și

[17] *Vie des architectes anciens et modernes qui se sont rendus célèbres dans les différentes nations. Traduit de l'italien* (...) *par* PINGERON, Paris, 1771, tom. II, pp. 257—305.

[18] Cf. Eleanor Dodge BARTON, *The problem of Bernini's theories of art* în *Marsyas*, vol. IV, New York, 1948, pp. 81—111.

[19] Cf. Pamela ASKEW, *The relation of Bernini's architecture to the architecture of the High Renaissance and of Michelangelo*, în *Marsyas*, *ibidem*, pp. 39—61. Despre soarta lui Bernini în Franța, a se vedea îndeosebi J. VANUXEM, *Quelques témoignages français sur le Bernin et son art*, în Actele Colocviului de la Montauban.

clasicism conflictul a fost mult mai puțin antagonic decît ne-am închipuit. Înseamnă oare că această dihotomie este un monstru istoric, o himeră născocită de critica modernă? Aceasta ar însemna să comiți un exces în direcția contrarie. Am putea să demonstrăm cu ușurință că Borromini, cealaltă mare figură a barocului roman, a descumpănit mult mai mult gustul francez. Dacă Pierre Estève constată — și atîta tot — că „el a lucrat mult mai ales planurile"[20], Pingeron îl consideră responsabil de „decadența arhitecturii în Italia"[21].

Dar preferăm să facem apel la un pictor — deoarece, de acum înainte, barocul se referă la întregul ansamblu al artelor plastice — pentru a fundamenta istoric opoziția între gustul clasic și gustul baroc. Rubens este luat în general drept un „prinț al barocului", drept „marele reprezentant al barocului septentrional"[22]. Giganticele sale pînze au ca izvor al inspirației predica patetică și cuceritoare a Contrareformei; stilul său dinamic recurge în permanență la diagonala expresivă, la spirala expansivă, la jocul de reflexe colorate ce diluează silueta în atmosferă etc. Cînd te gîndești, pe de altă parte, la clasicismul pictural francez, îți vine numaidecît în minte numele lui Poussin, concomitent ca fondator și ca figură centrală[23]. Trebuie deci să ne așteptăm la o rivalitate, dacă nu între cei doi artiști, măcar între respectivii lor discipoli, deoarece Poussin, care i-a supraviețuit cu un sfert de veac lui Rubens, n-a ajuns la notorietate decît după moartea flamandului. De fapt, zadarnic am căuta o opoziție declarată ca atare între rubensienii și poussiniștii direcți. În schimb, a existat efectiv, la Paris, către anul 1675, o ceartă între poussiniști și rubensieni, ceartă declanșată

[20] Pierre ESTÈVE, *L'esprit des beaux-arts*, Paris, 1758, p. 156.

[21] PINGERON, *Vie des architectes...*, *op. cit.*, tom II, p. 243, nota.

[22] PAUL FIERENS, *L'art flamand*, Paris, 1945, p. 93.

[23] Cf. Jacques COMBE, *Le classicisme français et sa prolongation*, în *L'art et l'homme*, sub conducerea lui René
27 HUYGHE, tom. III, Paris, 1961, p. 85.

de amatorul Roger de Piles, care a atacat doctrina academică a superiorității desenului asupra coloritului. Nu vom relua diferitele episoade ale acestei bătălii a criticii, nici nu-i vom analiza diferitele aspecte. Unele probleme personale, un vocabular echivoc, și chiar interese ale vînzătorilor de tablouri, s-au interferat cu judecățile de valoare pur estetice[24].

Să încercăm totuși să rezumăm pe scurt poziția partizanilor Academiei, reprezentați mai ales de Félibien. Toată lumea admite necesitatea unui colorit frumos, dar nu are încredere în el, din patru motive. Mai întîi, culoarea este „înșelătoare"; este o „sclipire frumoasă", al cărei farmec este „factice"; este un „corp frumos" sau, mai exact, e ca „fardul" față de „trăsăturile frumoase ale obrazului". Iată, în germene, o caracteristică care, cu semn schimbat, servește astăzi la definirea barocului: gust al seducției și al înșelării ochiului[25]. Apoi, culoarea nu e considerată decît un „accident" și deci, în această privință, un element inferior desenului, care conturează forma și-i exprimă esența. Este o „strălucire", „care poate fi prezentă sau nu la unul și același subiect, fără a-i modifica esența". Critica actuală consideră, de asemenea,

[24] Cearta dintre desen și culoare se complică prin faptul că se înscrie ca urmare a unor polemici în jurul lui Michelangelo și pentru că este paralelă cu alte dezbateri estetice, nu numai cu cearta dintre antici și moderni, dar și cu dezbaterea asupra meritelor comparate ale picturii și poeziei, asupra naturii ludice a artei etc. Pentru descrierea disputei rubensienismului, în afară de lucrarea lui Pierre MARCEL-LÉVY, *La Peinture en France de la mort de Le Brun à la mort de Watteau*, Paris, f. d. (1905), pp. 55—67, și cea a lui Arsène SOREIL, *Poussinistes et Rubénistes. La querelle du dessin et de la couleur en France*, în *Palette* (Basel) nr. 12/1963, dispunem azi de foarte importanta lucrare a lui Bernard TEYSSÈDRE, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1964.

[25] Vezi, de exemplu, Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, Paris, 1953.

că arta clasică năzuiește la definirea unor structuri, în timp ce arta barocă se complace în mișcare și nelimitare[26]. Culoarea este disprețuită și ea, pentru că e „facilă". Desigur „ea încîntă pe toată lumea", motiv în plus pentru a nu avea încredere în ea. Desenul, în schimb, „nu măgulește decît gustul celor mai rafinați". Istoricii noștri ne arată că actul de întîmpinare a barocului s-a datorat cu precădere societăților mai sensibile față de valorile afective decît față de cele raționale, precum și că această artă s-a adresat mai curînd maselor populare decît elitei intelectuale[27]. În sfîrșit, poussiniștii denunță jocul „reflexelor", care „fac corpurile să pară diafane și transparente", dăunînd soliditații obiectelor reprezentate. Trebuie deci să le stingem, așa cum face Le Brun, pentru a evita confuzia obiectelor înfățișate. Nu este aceasta oare unul din criteriile formale ale barocului, după Wölfflin, unitatea indivizibilă în care se dizolvă caracterul de independență al formelor?[28]

*

Putem deci considera cearta coloritului drept un episod al conflictului dintre tendința clasică și tendința barocă a timpurilor moderne[29]. Firește, aceste etichete sînt anacronice. Dar chiar și la contemporani, în zadar am căuta conștiința clară a unei autentice dualități între două forme de inspirație. Termenul de baroc, în sensul său figurat de „neregulat, bizar, inegal", sens ce se va menține pînă în zilele noastre, nu devine de uz curent decît în

[26] Vezi, bunăoară, René HUYGHE, *L'art et l'homme*, *op. cit.*, tom III, p. 128.

[27] Vezi, de pildă, Victor-L. TAPIÉ, *op. cit.*, în care aceasta este una din tezele principale.

[28] *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, 1952 (ed. orig. 1915), pp. 175 și urm.

[29] Un alt episod, mai restrîns, este istoria fațadei bisericii Saint-Paul-Saint-Louis, din Paris, cum a arătat Pierre MOISY, *Martellange, Derand et le conflit du baroque*, în *Bulletin monumental*, tomul CX, 1952, pp. 237—261.

secolul al XVIII-lea[30]. Spre a cita una din primele întrebuințări ale termenului pentru o judecată de valoare artistică, istoricii se referă la președintele de Brosses, în ale sale *Scrisori din Italia*. Din cele ce am văzut mai sus, ne putem întreba dacă de Brosses a folosit termenul acesta cu privire la Bernini, dat fiind sensul depreciativ din acea vreme al „barocului". Arta barocă era pentru președintele de Brosses arta „nouă", și anume, după toate aparențele, „stilul Ludovic al XV-lea": „Italienii ne reproșează că în Franța, în lucrurile la modă, recădem în gustul gotic — că șemineele, cutiile de aur, tacîmurile și vasele de argint ale noastre sînt sucite și răsucite de parcă am fi pierdut uzanța cercului și a pătratului; *dacă podoabele noastre devin baroc de ultimă speță* (. . .) nu pretind să vin cu scuze pentru acest *baroc ridicol*"[31]. Francezii nu s-au lăsat mai prejos. J.-J. Rousseau scria, în aceeași vreme: „Italienii pretind că melodia noastră e plată (. . .); la rîndul nostru, o acuzăm pe a lor că este *bizară și barocă*". (*Lettre sur la musique française*, 1753).

Ca să rămînem la textul președintelui, să notăm această ciudată asimilare a gustului baroc cu cel gotic. Magistratul burgund, ca majoritatea contemporanilor săi, era cu totul insensibil față de arta medievală. Totuși, anumiți curioși începeau să se intereseze de catedrale. Astfel, Laugier, pe care l-am citat deja, la care regăsim cuvîntul „baroc" afirmă: „Ideea frumoaselor turnuri gotice, ca acela din Strasbourg, este o idee excelentă. Doar ornamentele sînt prost desenate. Dacă s-ar urma aceeași idee, și aici s-ar pune, *în locul ornamentelor baroce*, ceva care să fie autentic, firesc, ieșit din comun, *chiar bizar*, fără însă a se depăși vreodată

[30] Trimitem la clarificarea lingvistică a lui Bruno MIGLIORINI, *Etimologia e storia del termine „barocco"*, în *Manierismo, Barocco, Rococó*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, 1962, pp. 39—49.

[31] Ed. BÉZARD, *op. cit.*, tomul II, p. 107. Sublinierea îmi aparține.

limitele, s-ar realiza ceva frumos, surprinzător, minunat[32]. Numai *structurile* gotice sînt admirabile, consideră Laugier, dar ornamentul este detestabil. Ciudat lucru, este gustată, pînă la limită, savoarea *bizarului*. De condamnat nu este decît *excesul* de bizar[33]. Această nuanță o regăsim, peste cîțiva ani, (1758) în *Enciclopedie*: „Baroc, adjectiv în arhitectură, e o nuanță de bizar. El reprezintă dacă vreți, rafinamentul sau, dacă se poate spune așa, abuzul, sau superlativul"[34]. Putem spune, în rezumat, că clasicii sînt departe de a fi resimțit opera lui Bernini, artistul baroc prin excelență conform criteriilor noastre actuale, ca reprezentînd un stil autonom, și nici pe autorul ei ca pe un incitator la decadență. Opoziția dintre poussiniști și rubensieni poate trece drept o recunoaștere limitată a unei dualități de tendințe estetice. Cuvîntul „baroc", cînd a început să fie folosit într-un context artistic, către 1750, nu trimitea la un stil istoric determinat. Acest ultim concept era de altfel total străin mentalității clasice. Goticul era fals în măsura în care anticul era autentic. Templul Gustului are stil, și nu este construit conform *unui* stil. Încă din secolul al XVII-lea, anumiți autori concep, confuz, posibilitatea unei frumuseți nere-

[32] *Essai sur l'architecture*, *op. cit.*, p. 204. Sublinierea noastră. Cum se pare că pseudoscrisoarea președintelui de Brosses nu a fost redactată înainte de 1755, ne putem întreba dacă acest text al lui Laugier, publicat în 1751, nu conține prima folosire, din punct de vedere artistic, a termenului de baroc. MIGLIORINI, *loc. cit.*, nu consideră că e cazul.

[33] În *Dissertation sur ce qu'on appelle le bon goût en architecture*, care precede lucrarea sa *Livre d'architecture* (1745), Germain Boffrand, după ce denunță „amestecul confuz de curbe și linii drepte..." în care se complăceau decoratorii — și chiar însuși BOFFRAND — notează că „bizareria este admisă sub denumirea de geniu" (pp. 7 și 8).

[34] Citat după Hans TINTELNOT, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*, în *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Berna, 1956, p. 19.

gulate, recunoscută autentică, deşi neregulată[35]. Cu condiţia — pentru a relua termenii lui Laugier — ca ea să nu meargă niciodată „dincolo de limite". Perfecţiunea este centrală, ea este fixată.

*

O butadă a scriitoarei Colette ne va permite să înfiripăm partea a doua a discuţiei noastre: „Stilul — scrie romanciera în *Flora şi Pomona* — este aproape întotdeauna prostul gust al înaintaşilor noştri, socotind din ziua cînd ne devine plăcut". Dintre cele o sută una definiţii ale „stilului" pe care le cunoaştem[36], desigur nu aceasta este cea mai serioasă; totuşi ea nu este pentru noi mai lipsită de sens ca celelalte. Generaţiile clasice ar fi găsit-o absurdă. Dacă începînd cu vremea preşedintelui de Brosses, Versailles-ul a „devenit" clasic iar biserica Sfîntul Petru barocă, aceasta se datorează faptului că gîndirea despre artă, de la Hegel şi romantism încoace, a fost angajată pe calea unei dialectici istorice a stilurilor şi a unei fragmentări a valorii estetice în nişte categorii mai mult sau mai puţin ireductibile. Începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, mişcarea neoclasică a declanşat, în mod paradoxal, această revoluţie. Închistînd ideologia implicită şi oarecum liberală a secolelor precedente, anticomanii au pus în mod atît de îngust problema prototipurilor Frumosului, încît au dat în vileag slăbiciunea soluţiilor tradiţionale[37]. În acelaşi timp, progresele arheologiei, ştiinţă nouă, ne dezvăluie o antichitate mai puţin monolitică decît cea pe care Renaşterea

[35] Ca, de pildă, BOUHOURS, Roger de PILES, LA ROCHEFOUCAULD. Vezi Arsène SOREIL, *Introduction à l'histoire de l'esthétique française*, ediţia a doua, Bruxelles, 1955, pp. 71—74.

[36] Cf. Etienne SOURIAU, *Les structures de l'oeuvre d'art*, reprodusă la maşina roneo, Paris 1956, pp. 71 — 80 în care am găsit acest text citat din Colette.

[37] Cf. Pierre FRANCASTEL, *La réaction classique aux XVIII-e et XIX-e siècles*, în *L'art et l'homme*, *op. cit.*, tomul III.

credea că o redescoperise; Atena nu e Roma. Pe un plan diferit, speculaţia filozofică se află şi ea în impasul dualismului. După Burke şi Home, Kant demonstrează că judecata estetică dispune de două atribute ireductibile: frumosul şi sublimul. În sfîrşit, atît la artişti cît şi la teoreticieni, se constată începutul unei noi forme de dezvoltare artistică. De acum înainte operele vor încerca să se definească prin raportarea la o „poetică", la un „manifest", pe scurt, faţă de un program de luptă, al cărui caracter relativ va fi din ce în ce mai greu de mascat[38]. Într-o primă etapă, Secesiunea germană îşi propune, cu Mengs, Winckelmann, Lessing, un fel de supralicitare. Ei doresc, pur şi simplu, să fie mai devotaţi aceluiaşi ideal. Apoi Herder instaurează dualismul, care va constitui faima romantismului: gustului simplu de şcoală, bazat pe desăvîrşirea unei „părţi" (de exemplu, coloritul veneţienilor), îi urmează geniul naţiunilor[39], „accentul popoarelor". Shakespeare este mare pentru că ştie să facă să vibreze „pe oamenii nordului". Fiecăruia după neamul său. M-me de Staël va putea spune: „Există, cred eu, două literaturi cu totul distincte — cea care vine din sud şi cea care coboară din nord"[40]. Există mai multe forme de perfecţiune. Evul mediu îşi ia revanşa.

[38] Una din primele manifestări ale neoclasicismului a fost cursul predat la Roma, în 1751, de germanul MENGS, *Contre le goût français*. Dl. Arsène SOREIL scrie excelent: „În definitiv, noul gust pentru antic (...) se afişa prea deschis ca o opţiune a spiritului (şi nu în primul rînd ca o evoluţie organică), pentru a nu deschide calea altor opţiuni, inclusiv celor mai contrare stilului antic". (*Histoire de l'art aux temps modernes. XVIII-e siècle*, reprodus la maşina roneo, Liège, f. d., p. 76).

[39] Cf. Armand NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, Paris, 1955, pp. 227—236.

[40] *De la littérature...* (1800), citat după BÉDIER et HAZARD, *Littérature française*, tomul II, Paris, 1949, p. 187.

*

Barocul, de asemenea, dar el va trebui să aştepte. Arta postrenaşterii nu putea să beneficieze, într-adevăr, de asimilarea comodă a geniului romantico-nordic cu „instituţiile lui cavalereşti". S-a observat că autorul *Geniului creştinismului*, în ciuda călătoriilor sale în Italia, n-a „văzut" niciodată „cel mai mic interes pentru arta secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, indiferent unde a întîlnit-o"[41]. Victor Hugo e de părere că nu e cu putinţă să lauzi Notre-Dame din Paris decît umilind arta catolică a timpurilor moderne[42]. Neoclasicismul îşi asigurase succesul prin evocarea spectrului decadenţei. Ca şi goticismul, anticomania se bazează pe un primitivism. Frumosul rămîne fixat, dar într-un trecut ce ni se oferă din ce în ce mai mult ca trecut. Exista în aceasta baza unei corespondenţe şi, de fapt, cel puţin în arhitectură, cele două mişcări se întîlnesc în pastişă: a goticului — monumentele religioase; a anticului — monumentele civile. Către 1830, s-a admis că, după 1600, prostul gust începuse să invadeze arhitectura. „Stilul baroc, care a fost tristul rezultat al acestei decadenţe, s-a propagat din Italia în Germania, iar arta se tîra doar, într-o stare de degradare ruşinoasă cînd, spre sfîrşitul veacului al XVIII-lea, trei oameni de seamă, Raphaël Mengs, Lessing, Winckelmann, s-au străduit s-o redreseze, punîndu-i la bază ştiinţa arheologiei"[43]. „Este semnificativ că această expresie — *stil baroc* — termenul,

[41] V.-L. TAPIÉ, *op. cit.*, p. 16. Dar ar trebui să se nuanţeze. După ce spune, în *Génie du christianisme*, că „creştinismul a restabilit în arhitectură adevăratele proporţii", Chateaubriand dă ca exemple... Versailles şi Hôtel des Invalides! Cf. François FOSCA, *De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels*, Paris, 1960, pp. 113—119.

[42] Cu treizeci de ani mai tîrziu, în notele sale de călătorie despre Belgia şi Germania, poetul va retracta cele spuse. Va remarca, la Köln, o „încîntătoare fîntînă iezuită", un „magnific amvon rococo"; la Thionville — „admirabilul baldachin rococo", etc.

[43] Ph. LE BAS, *Allemagne*, col. *L'univers pittoresque*, tomul II, Paris, 1838, p. 429.

încă peiorativ, desemnează acum arta unei perioade determinate — o întîlnim, fără îndoială dacă nu pentru prima, printre primele dăţi, sub condeiul unui germanist. Într-adevăr, din Germania au provenit, în bună parte, primele impulsuri neoclasice şi neogotice, de acolo va veni reabilitarea timpurilor defăimate. Lucrarea *Cicerone* (1855) a lui Burckhardt este încă foarte timidă şi impregnată toată de spiritul de la Weimar: stilul baroc, degenerescenţă a Renaşterii după anul 1580, rămîne un stil suspect. Dar un alt elveţian, Heinrich Wölfflin, discipol al istoricului din Basel, va neutraliza curînd această judecată, prin lucrarea sa *Renaissance und Barock* (1888).

*

Istoria ideilor estetice din Franţa secolului al XIX-lea ar putea să ne dea prilejul de a studia cîteva manifestări ale conflictului dintre clasic şi baroc, aşa cum am procedat cu privire la disputa coloritului. Această ceartă izbucneşte din nou, cu ocazia rivalităţii dintre Ingres şi Delacroix. Paralela între acesta din urmă şi Rubens este cunoscută. Ingres, care îl citeşte cu folos pe Félibien, are acelaşi maestru ca Poussin: Rafael. Dl. Wolfgang Drost a încercat recent să prelungească paralela[44]. Estetica lui Baudelaire, partizan al lui Delacroix, nu este oare analogă celei a lui Roger de Piles, purtătorul de cuvînt al rubensienilor? Diderot, care deseori l-a plagiat pe Roger de Piles, şi pe care Baudelaire îl cunoaşte, ar fi servit drept intermediar. Nu vom discuta această apropiere: Roger de Piles este un clasic. Ar fi putut vedea el un continuator în cel pentru care „iregularitatea, adică neprevăzutul, surpriza, uimirea, constituie o parte esenţială şi caracteristica frumosului"[45]?

Frumosul este neregulat şi — va adăuga Baudelaire, într-o formulă de mare vogă, este „întotdeauna bizar". Neregulat şi bizar; sînt primele do-

[44] *Baudelaire et le néo-baroque*, în *Gazette des Beaux-Arts*, iulie 1950, pp. 115—136.

[45] *Oeuvres complètes*, éd. Pléiade, p. 1184.

uă din cele trei sinonime pe care Dicţionarul Academiei franceze, în ediţia sa din 1740, le dădea cu privire la sensul figurat al barocului . . .[46] În comparaţie cu doctrina clasică, Baudelaire operează deci o răsturnare completă[47]. Dacă frumosul este baroc, dacă el evocă mai mult un „vis de carne" decît un „vis de piatră"[48], Baudelaire se simţea dator să-i admire pe marii artişti baroci. De fapt, lista *Faruri*-lor este semnificativă: Rubens, Michelangelo, părinte prezumtiv al mişcării, Puget, Watteau, iniţiator al rococoului, Goya, Delacroix . . . Să-l lăsăm deoparte pe Rembrandt. Rămîne, pentru clasicism, Leonardo da Vinci.

Autorul *Curiozităţilor estetice* — care iniţial trebuiau să fie intitulate *Bric-à-brac esthétique* — nu a făcut nici o călătorie în afara Franţei, unde nu poţi întîlni decît puţină artă barocă. N-a văzut nici Italia, nici Spania, nici Europa centrală. „Muzeul imaginar" nu era, pe atunci, mult diferit de ceea ce era în epoca clasică. Ce avea oare în minte Baudelaire, cînd vorbea despre sculptură, în 1846, ca de o *artă a Caraibilor*, iar în 1859, ca despre o „artă care se pierde în negura timpurilor şi care, încă în epocile primitive, producea opere ce uimesc spiritul civilizat"[49]. Numele lui Bernini nu apare niciodată sub pana lui. În afară de *Faruri*, Puget nu mai este menţionat decît o dată, fără comentarii. Baudelaire aproape că nu vorbeşte de arhitectură[50]. Aceste predispoziţii fac şi mai demne de remarcat cele cîteva însemnări prin care poetul şi-a tradus experienţa barocului flamand, întîlnit de el în timpul unei şederi forţate şi nefericite în „sărmana Belgie"[51]. Să nu exagerăm importanţa acestor frînturi de text; nimic, aici, nu poate fi comparat cu viguroasele analize ale lui Wölfflin; dar, la nivelul lor, ţinînd seama de perioadă (1864-1866), aceste notiţe ne permit să-l considerăm pe Baudelaire ca un precursor în această privinţă. În Belgia, Baudelaire nu concepe numai proiectul de a-i da pe belgieni ca exemplu de „prostie universală"; în pamfletul său, intenţionează să introducă o „filozofie a istoriei arhitecturii" şi, ceea ce ne interesează în mod mai direct, „să facă elogiul stilului secolului al XVII-lea". Acest „stil genial", acest „stil prost cunoscut, din care există în Belgia magnifice mostre", acest „stil variat, fin, subtil, baroc", e „acest monstruos stil iezuit care îmi place atît de tare". Stil pe care Baudelaire îl descoperă şi-l admiră la Saint-Pierre-et-Saint-Paul din Malines, pe care îl găseşte „minunat", la Saint-Charles-Borromée din Anvers, pe care îl califică drept „capodoperă", la Saint-Jean-Baptiste din Bruxelles, la care savurează o „delicioasă impresie de strălucire

[46] „*Baroc* se spune şi în sens figurat pentru Neregulat, Bizar, Inegal. Un spirit baroc. O expresie barocă. O figură barocă". Majoritatea lexicurilor s-au rezumat la aceasta: *Littré*: de o bizarerie şocantă; *Dictionnaire général*: ce prezintă o iregularitate bizară; *Robert*: care este de o iregularitate bizară.

[47] Dl. Henri LEMAÎTRE, în recenta ediţie a lucrării *Curiosités esthétiques*, Paris, 1963, scrie în subsol despre acest pasaj, p. 215, că „prin aceasta romantismul baudelairian se alătură principiului barocului". Editorul aminteşte că Baudelaire a găsit formula sa în Edgar Poe, care şi el îl citează pe Bacon.

[48] Perechea de contrarii „idee de piatră", „idee de carne" se află în lucrarea lui Roger de PILES.

[49] Cf. éd. LEMAÎTRE, p. 383.

[50] Un critic nota în 1844: „E mult timp de cînd arhitectura nu a dat francezilor senzaţii foarte vii; nu aduc alte dovezi despre aceasta decît indiferenţa profundă a publicului pentru nume ca Pierre Lescot, Jean Bullant şi Philibert Delorme, care sînt rivalii demni ai arhitecţilor iluştri din Italia şi care, dacă s-ar fi născut dincolo de munţi, ar fi fost probabil acolo tot atît de bine cunoscuţi ca Brunelleschi, Bramante şi Palladio". (Hippolyte FORTOUL, *De l'art en Allemagne*, Bruxelles, 1844).

[51] Aceste note din *Cuvîntul înainte* ce *argumentează* cartea despre Belgia, publicată pentru prima oară integral în 1952, sînt studiate de dl. Wolfgang DROST, *Baudelaire et le Baroque belge*, în *Revue d'esthétique*, XII, 3 şi 4, iulie-decembrie 1959, pp. 33—60. Studiul d-lui DROST e de domeniul turnurilor de forţă: treizeci de pagini de comentarii pentru aproximativ treizeci de rînduri de text.

a albului" și, mai ales, la Saint-Loup din Namur, „capodopera capodoperelor iezuiților".

Istoricii actuali sînt de acord să respingă expresia „stil iezuit", pe care o părere greșit fundamentată o identifică încă cu arta barocă[52]. O bună parte din edificiile acestui stil sînt străine ordinului, care nu a avut un program estetic determinat. Fiindcă s-a întîmplat ca bisericile vizitate de Baudelaire să fi aparținut ordinului lui Loyola, este desigur scuzabilă această eroare de atribuire a poetului. De altfel, acest lucru nu are importanță: ceea ce este interesant, în cazul de față, este asocierea, pe care o presupune și care îl seduce pe cîntărețul *Florilor Răului*, dintre iezuiți și această artă. Dl. Drost nu greșește cînd observă că „ceea ce spune el despre barocul belgian este întru totul pozitiv"[53]. Pozitiv, am spune noi, pe acest fond de negativitate pe care îl implică *dandismul* lui Baudelaire. Dacă poetul laudă barocul, o face cu siguranță pentru că barocul îi place, dar și pentru că are certitudinea că aceasta *displace*. Un istoric a făcut presupunerea că „tradiționala ostilitate față de iezuiți" n-a fost poate străină de subaprecierea unei arte a cărei inspirație i se imputa ordinului[54]. Explicația este fără îndoială valabilă, în parte cel puțin, pentru anumite cercuri bruxelleze de libercugetători pe care Baudelaire le-a frecventat și care l-au iritat[55]. Apologia „iezuiticului" nu este deci, aici, lipsită de premeditare. La fel, oare nu „plăcerea aristocratică de a displace (*Fusées*, XVIII)" este cea care îi inspiră expresii ca „fermecător prost gust" cu privire la anumite amvoane „enorme și teatrale"? În sfîrșit, tot ca o provocare de dandy, Baudelaire o rupe cu goti-

[52] Cf. punerii la punct a lui V.-L. TAPIÉ, *op. cit.*, pp. 61—72.

[53] *Loc. cit.*, p. 34.

[54] V.-L. TAPIÉ, *op. cit.*, p. 17.

[55] Cf. îndeosebi pp. 91—115 din ediția critică a lucrării *Pauvre Belgique*, de J. CRÉPET și C. PICHOIS, Paris, 1953. Firește, Baudelaire nu este mai îngăduitor față de „bigoteria belgiană".

cismul îngust al contemporanilor săi: în special își bate joc de Victor Joly, care „a rămas la *Notre-Dame de Paris*" și „nu-și poate face rugăciunile într-o biserică iezuită". Astfel, acest veșnic irascibil se opune în același timp „preotofobilor", „profesorilor declarați de estetică" și lui Victor Hugo[56].

Dincolo de dandism, care este doar o atitudine exterioară, există filozofia artei proprie lui Baudelaire, tendința „prin esență demonică", „supranaturalismul", strămoș al suprarealismului. „Nu pot deloc concepe un tip de frumusețe în care să nu existe *Nenorocire...*" Această concepție asupra unui păcat originar al artei, asupra unui amestec de voluptate și tristețe, a avut fără îndoială o influență în experiența sa asupra barocului belgian. Altfel, ce sens să dai unor expresii ca „minune sinistră și galantă" (referitor la Saint-Loup), „teribil și delicios catafalc" (*ibidem*), „budoar mistic și (sinistru) teribil" (despre Saint-Charles-Borromée)? Pe bună dreptate sau nu, Baudelaire a găsit în bisericile iezuite o confirmare a propriei sale definiții a frumosului. Să notezi „caracterul ambiguu și complex" al unui „lux catolic în sensul cel mai de sacristie și de budoar", ar fi putut fi, în gura unui jansenist al marelui secol, o judecată ce condamna principiul de ostentație al artei baroce[57]; sub pana lui Baude-

[56] D-nii CRÉPET și PICHOIS, *ibid.*, p. 318, explică admirația lui Baudelaire pentru baroc prin sensibilitatea sa „față de impresia de forță (mai curînd) decît față de aceea de grație". Acest comentariu ni se pare slab.

[57] „Există mai multă cucernicie în a asculta liturghia unui preot prost îmbrăcat sau nu prea virtuos, decît a unui preot care oficiază liturghia în veșminte frumoase și cu un altar împodobit sau care se bucură de stimă pentru virtutea sa..." (Dl. DE SAINT-CYRAN); citat de TAPIÉ, *op. cit.*, p. 151. De comparat cu o serie de cugetări ale lui LA BRUYÈRE (*De quelques usages* și *De la Chaire*): „Cum? pentru că încă nu se dansează la TT *** (theatini), voi fi oare forțat să numesc tot acest spectacol oficiu religios?" (*Oeuvres complètes*, éd. Pléiade, p. 431).

laire, acesta este un motiv de a admira. El este încîntat de o desfătare vinovată.

Totuşi, nu li se poate nega orice fundamentare obiectivă acestor notaţii baudelairiene pe care le comentăm. Poetul pare să fi avut intuiţia unor concepţii actuale asupra barocului. În unele privinţe, el a văzut just. Astăzi e banal să remarci caracterul ambivalent al barocului, concomitent pe planul formal şi pe planul inspiraţiei. Aşa, de pildă, în arhitectură, cutare element care nu se reazemă pe punctul său de sprijin, sfidînd simţul firesc al greutăţii. Tot aşa, de exemplu, exprimarea unui misticism ce uneşte erotismul cu ascetismul[58]. Recent, Robert Mandrou definea „mentalitatea" barocă ca expresie a unei epoci de „violenţe contrastante", stabilind o legătură între arta secolului al XVII-lea şi o perioadă în care „excepţionalul frizează prozaicul, paşnicul violenţa"[59]. Pentru Eugenio d'Ors, barocul, „ca şi natura", întoarce spatele principiului de contradicţie... Un al doilea punct, asupra căruia Baudelaire pare a fi un predecesor, este aspectul de „doliu în marmură", la care este sensibil. Şi în această privinţă istoricii contemporani au confirmat această impresie. „Abia dacă pare excesiv să spui — scrie André Chastel — că sensibilitatea „barocului" s-a afirmat îndeosebi în secolele XVI şi XVII, printr-o desfăşurare violentă, neobişnuită şi foarte impresionantă de pompe funebre[60]". Aceste ceremonii ale morţii, adesea desfăşurate cu un lux nemaipomenit pentru marile personaje, s-au impus peste tot în Europa, şi chiar în Franţa clasică, unde ele au constituit un fel de domeniu lăsat

[58] Idee dezvoltată de W. WEISBACH, *Barock als Stilphänomen*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1924.

[59] E. MANDROU, *Le Baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale*, în *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, sept.-oct. 1960, nr. 5, pp. 898—914.

[60] A. CHASTEL, *Le baroque et la mort*, în *Retorica e Barocco*, Roma, 1955, pp. 33—46. De asemenea, cf. Aldous HUXLEY, *Death and the baroque*, în *Horizon*, 1949, pp. 281—91.

pe seama barocului[61]. În afară de aceste decoraţii efemere, monumentele funerare permiteau, vădit, exploatarea acestei teme. Cranii, tibii, schelete furnizau sculptorilor baroci un repertoriu ales. Baudelaire notase acest lucru încă din 1859[62]. Impresionat de acest gust pentru macabru, pe care Renaşterea nu l-a cunoscut, un critic a propus în glumă să se insereze în nomenclatura barocului după Eugenio d'Ors un *barocchus macaber sive funerarius*[63]! Faptul că această inspiraţie funerară caracterizează şi declinul evului mediu stabileşte legătura cu o a treia intuiţie a lui Baudelaire: analogia goticului flamboaiant cu barocul. El vorbeşte, într-adevăr, despre un „stil iezuit flamboaiant" şi despre „ultima înflorire a goticului". Acest punct de vedere va fi dezvoltat, peste cincizeci de ani, în două direcţii: ori în sensul unei continuări a tendinţelor gotice, în ţările atinse puţin de Renaştere[64], ori în sensul unei analogii între două etape ale evoluţiei stilistice[65].

*

Incursiunea pe care am făcut-o mai sus în „preistoria" studiilor baroce nu are decît valoarea unui sondaj. Ea ne aduce, totuşi, următoarele concluzii. Pentru un spirit clasic, cum era preşedintele de

[61] Cf. TAPIÉ, *op. cit.*, pp. 239—250. Prof. Tapié a dezvoltat acest subiect într-o conferinţă ţinută la Univ. din Liège, în decembrie 1961.

[62] *Salon de 1859*, ed. LEMAÎTRE, *op. cit.*, pp. 391—394 (mai ales cu privire la un schelet sculptat de Ernest Christophe; opera a inspirat poezia intitulată *Dans macabru* din volumul *Florile răului*: „*Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher...*").

[63] Piero BIANCONI, *L'art macabre au Tessin*, în *Art et style*, 1945, nr. 1.

[64] De exemplu, Paul FIERENS: „Asocierea dintre gotic şi baroc, care nicăieri nu s-a realizat ca în Ţările de Jos", citat de DROST, *Baudelaire et le Baroque belge*, *loc. cit.*, p. 56.

[65] Bunăoară Henri FOCILLON, *Vie des formes*, şi Hans SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich, 1950.

Brosses, convins că nu există decît o cale pentru frumos, arta pe care o numim barocă nu constituie un stil autonom, înzestrat cu caracteristici proprii. Oricare artă neconformă idealului antic, presupus ca reîntrupat în Renaștere, este pusă pe seama barbariei sau a neputinței. Această concepție dogmatică este temperată, de fapt, printr-un gust liberal care permite asimilarea unor opere ca cele ale lui Bernini, opere ce se abat de la regulă, dar fără exces față de normele academice. După eșecul neoclasicismului, romantismul lansează ideea unui dualism al frumosului, bazat pe posibilitatea unei estetici non-clasice. Arta gotică beneficiază de aceasta, însă nu arta barocă, asupra căreia continuă să apese dizgrația aruncată de doctrinarii secolului Luminilor. Pentru motive ce țin totodată de propriu-i temperament și de filozofia parțial moștenită a romantismului, Baudelaire reabilitează arta „iezuită", bazîndu-se, paradoxal, pe caracterul straniu și aberant al acestei arte. În loc de a fi legitimat *în pofida* bizareriei sale, barocul este considerat admirabil *din cauza* bizareriei lui.

Din punctul nostru de vedere, nu poate fi vorba de o revenire la concepția clasică despre fenomen, și nici de o înaintare, cu hotărîre, pe calea periculoasă trasată de Baudelaire. Noi credem în existența unui stil baroc diferit de clasicismul rezultat din Renașterea italiană. Reprezentarea unitară a unui de Brosses, ce are avantajul de a evita compartimentările prea rigide, împiedică de a da pe deplin dreptate unei forme de artă care de altfel nu este singura care a concurat cu clasicismul în timpurile moderne, deoarece trebuie să recunoaștem și autonomia manierismului și pe cea a rococoului. Asupra acestui din urmă punct, am găsit o prețioasă indicație la președintele de Brosses, și anume că arta rocaille a șocat rațiunea clasică mai mult decît arta romană din *Seicento*. Baudelaire nu distinge rococoul de baroc. Și prin aceasta, el prefigurează concepția general răspîndită, căreia îi vom opune în această lucrare părerea noastră, concepție care consideră rococoul drept o prelungire a barocului. Dar nu vom adopta

nici răsturnarea de valori operată de Baudelaire, care tinde să facă din urît o categorie estetică pozitivă, ba chiar categoria prin excelență. Este cunoscut că un întreg curent al gîndirii estetice contemporane s-a angajat pe calea acestei tălmăciri pe dos. Nu ne gîndim numai la cutare poetici de școală, nihiliste sau dadaiste, ci și la teoria maniheistă a clasicului și barocului, după Eugenio d'Ors. Se va spune că nimeni nu mai acceptă, ca esențiale, punctele de vedere ale esteticianului spaniol. Vom răspunde că aceste viziuni se impregnează, adeseori inconștient, în gîndirea multor istorici ai artei sau ai literaturii, care se mulțumesc prea repede cu o estetică cu totul întîmplătoare. A vorbi de „exces", de „lipsă de măsură", de „incoerență" etc., cu privire la cutare opere, ce sînt considerate în același timp ca acceptabile din punct de vedere estetic, în orice caz demne de preocupările unui erudit, înseamnă, dacă nu se ține seama de a referi acești termeni la un sistem pozitiv de categorii, a se face implicit sacrificii *satanismului* imputat, mai mult sau mai puțin just, lui Baudelaire.

În loc de a conferi în mod arbitrar unor termeni negativi o semnificație pozitivă, menținînd, totodată, ceea ce constrînge la absurdități, pozitivitatea termenilor antonimici, important este să se păstreze noțiunilor legate de definiția clasică a frumosului — „măsură", „echilibru", „armonie" etc. — caracterul lor primar și central. Dar nu vom nega, totuși, valoarea unei arte bazate pe o *abatere* calculată, pe o supralicitare sau pe o reducere. Numai pe această bază poate fi solid fundamentată problema categoriilor estetice, grația și sublimul, pentru a ne rezuma la atît, nedefinindu-se decît în raport cu frumosul considerat ca o categorie deosebită. Aplicată la istoria artei din timpurile moderne, această concepție obligă la luarea în considerare a barocului, care este o categorie istorico-stilistică, fiind bazată pe exploatarea unei rupturi cu clasicismul, care este și el un stil istoric.

II. BAROCUL ASTĂZI

La începutul verii anului 1931, oameni de litere din diferite țări au primit un prospect prin care erau invitați să vină să stea de vorbă, în ambianța mînăstirii cisterciene din Pontigny, despre un subiect căruia de la bun început i se afirma caracterul de urgență. „Nici o problemă estetică — se spunea în această hîrtioară — nu ar putea fi mai actuală la această oră decît acelea care se referă la teoria, istoria și critica conceptelor de *Baroc* și *Barochism*." Această piesă, pe care o extragem din voluminosul dosar al barocului, nu este semnată, dar se vede cu ușurință că ea a fost redactată de către cel care avea să anime Decada de la Pontigny, apoi să-i redacteze cronica, într-o cărticică strălucitoare și specioasă, istoricul-estetician spaniol Eugenio d'Ors[1]. Vom reproduce numaidecît programul supus discuției participanților la colocviul burgund; dar, mai întîi, este necesar să marcăm în ce măsură problema a rămas neștirbită „la ora actuală", presupusă a fi, de astă dată, să zicem ultimul deceniu.

[1] După o vreme, este destul de agreabil să vezi că programul de la Pontigny dădea drept *Referiri bibliografice asupra problemei barocului* o listă ce conținea numai lucrări și articole ale lui Eugenio d'Ors! Or, la acea dată, literatura referitoare la acest subiect cuprindea deja importante lucrări de Wölfflin, Weisbach, Hausenstein, Benedetto Croce, Antonio Muñoz etc.

Ar trebui să vorbim, fără îndoială, de un nou val de barochism, mai năvalnic decît cel care s-a revărsat către 1925. La treizeci de ani după Pontigny, barocul rămîne „una din marile teme ale gîndirii și cercetării istorice" — observă Robert Mandrou, care adaugă: „Procesul barocului nu ar putea fi pledat, într-un sens sau în altul, în mai puțin de o mie de pagini în cap; și încă n-ar fi de ajuns pentru a spune totul, măcar pentru a evoca totul![2]"

Fapt semnificativ, problema barocului, în acești ultimi ani, a fost înscrisă pe ordinea de zi a mai multor congrese ale unor societăți savante, precum și tratată în numere speciale sau serii de articole din diferite reviste. În 1949, se discută despre ea la al *V-lea Congres internațional al Științelor istorice* (Paris); în anul următor, tot la Paris, barocul îi preocupă pe membrii *Congresului de istorie literară*; apoi, este rîndul Florenței, în 1951, cu cel de-al *V-lea Congres internațional de limbi și literaturi moderne*. Anul 1954 a fost deosebit de strălucitor: al *III-lea Congres internațional de studii umaniste* a reunit la Veneția o elită a istoricilor de artă europeni asupra temei „Retorica e Barocco"; la New York, un simpozion organizat de *American Historical Association* determină această poziție pentru diferitele discipline; în acest timp, la Saint-Gall, în Elveția, paisprezece erudiți, într-un ciclu de conferințe, studiază *Formele artistice ale perioadei baroce*. Din nou Veneția, în 1955 găzduiește *Congresul internațional de istorie a artei*, care se ocupă îndeosebi de „Sei-" și de „Settecento"; după aceea, al II-lea *Congresso internazionale di Studi italiani* (1956), dedicat temei „Critica stilistică și barocul literar". La Liège, în 1957, un număr de erudiți discută despre „*Barocul*" *muzical*. La Veneția, iarăși, în 1959, la Fundația Cini, André Malraux deschide o serie de expuneri despre *Barocul european și barocul venețian*. În 1963, au loc la Montauban — unde s-a creat de atunci un Centru de cercetări asupra barocului — importante *Zile internaționale*

[2] *Le Baroque européen ..., loc. cit.*, p. 898.

de studiu despre baroc[3]. Majoritatea acestor întîlniri, lista de față nu este exhaustivă, au prilejuit apariția unor importante publicații, fie în periodice, fie sub formă de volum.

În ce privește activitatea revistelor, e de ajuns să semnalăm că publicații atît de diferite ca *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, al lui Thomas Munro sau *Annales*, fundată de Lucien Febvre, au inserat, în mai multe rînduri, studii și controverse cu privire la baroc. Același interes din partea unei reviste de erudiție pură ca *Bulletin de la Société d'Études du XVII-e siècle*, sau a unor periodice de cultură generală, cum ar fi *Critique* sau *Les Cahiers du Sud*. Episodic, barocul a putut fi întîlnit și în austera *Revue internationale de philosophie*, precum și în mondena revistă *Réalités*. Diversitatea acestor manifestări și publicații ne arată în suficientă măsură larga extindere atribuită azi acestui termen; președintele de Brosses și Baudelaire nu sperau atît de mult.

La activitatea congreselor și a revistelor, se cuvine să adăugăm acțiunea exercitată de cîteva mari expoziții de artă: cel de-al *XVII-lea secol european* (Roma, 1956); *Rococoul* (München, 1958); *Pittura del Seicento a Venezia* (Veneția, 1959); retrospectiva pictorilor *Carracci* (Bologna, 1956) sau a lui *Poussin* (Paris, 1960) etc. Totuși, după cum am văzut mai sus, barocul nu preocupă numai pe istoricii de artă. René Wellek a putut publica, în 1946, o bibliografie a barocului literar, deja foarte lungă, dar care, la ora actuală, ar trebui să fie cel puțin dublă. Nu vom enumera, în cele ce urmează, lucrările ce au fost efectuate în diversele discipline

[3] *Actes des Journées internationales d'étude du Baroque de Montauban*. Publicații ale Facultății de litere și științe umanistice. Toulouse, 1965. Nu am luat cunoștință despre acest important volum decît în momentul cînd corectam șpalturile. De semnalat înaltul său caracter eclectic, deoarece tratează despre probleme estetice (J. ROUSSET), istorice (V.-L. TAPIÉ), filozofice (P. MESNARD), literare (R. LEBÈGUE, F. DESONAY), muzicale (M. S. KASTNER), artistice (J. VANUXEM), teologice (J. KRYNEN) etc.

barochizante. Chiar dacă ne-am mărgini la cele mai recente și la cele mai importante, nu am face decît să sporim confuzia.

Astăzi este vorba, într-adevăr, de *clarificare*. În timp ce în primul val de studii baroce nu prea există, pînă la urmă, o preocupare pentru definirea categoriei utilizate — fiecare mergea cu hotărîre înainte — în ultimul deceniu, mai mulți cercetători s-au consacrat urmăririi uimitoarei evoluții a acestui concept. În literatura anterioară anului 1940, abia dacă se poate găsi o scurtă însemnare a lui J. Isaacs, *Baroc and Rococo: a history of two concepts* (1937) și o punere la punct a lui J. Mark, *The uses of the term „Baroque"* (1938)[4]. În schimb, în 1950, trei autori publică studii substanțiale „de gradul doi": Giulio Briganti, *Barocco, strana parola* și *Barock in Uniform*; Vociáv Cerny, *Originile europene ale studiilor barochiste*, iar C. Calcaterra, *Il problema del Barocco*. Hans Tintelnot, în *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*, face istoria conceptului începînd din secolul al XVIII-lea. Titlul unui articol al lui G. Getto, *La polemica sul Barocco*, ne sugerează îndeajuns că dezbaterile sînt departe de a fi închise. În același sens, e de remarcat că V.-L. Tapié consideră necesar, în 1957, să preceadă studiul său intitulat *Baroc și clasicism* de o introducere, în care rezumă diferitele accepții ale cuvîntului. În volumul de dimensiuni reduse al aceluiași autor, *Barocul*, (1960), mai sînt aduse alte precizări. Astfel încît Accademia nazionale dei Lincei a considerat util să convoace, în 1960, o pleiadă de specialiști, invitați nu să trateze despre opere sau despre fapte avînd faima de a fi baroce, ci pentru a defini ce trebuie să se înțeleagă prin *Manierismo, Barocco, Rococo*.

*

Dacă există atîta preocupare pentru clarificare, ea există, evident, pentru că sînt multe lucruri

[4] Pentru referiri complete asupra lucrărilor citate în rîndurile de mai sus, a se vedea bibliografia.

obscure în această problemă. Acesta nu este un semn foarte bun. Atîtea controverse şi atîta mister îndeamnă la ironie. Ar trebui prin urmare să ne resemnăm, cum ne sfătuia Charles Lalo în 1949, la „a face economie de acest termen prea confuz"[5]? Dar nu e vorba numai de un cuvînt. Dacă termenul de „baroc" ar fi căzut în desuetudine puţin după apariţia lui, dacă ar fi prevalat cel de „bizar" sau de „iezuitic", ni s-ar vorbi astăzi, fără îndoială, despre bizareria lui Leibniz sau despre iezuitismul lui Pascal. În fapt, indiferent dacă trebuie să regretăm sau nu acest lucru, termenul „baroc" este asociat de acum înainte cu o întreagă serie de probleme de estetică şi de istorie a civilizaţiei. Apoi, barochizanţii au avut, cît de cît, importantul merit de a deschide calea unei reevaluări a multiplelor expresii artistice sau culturale considerate mult timp drept neglijabile. În sfîrşit, în ciuda aparenţelor, conceptul de baroc, pe lîngă incontestabila lui valoare euristică, tinde acum să se precizeze, prin reacţie împotriva abuzurilor idealiste la care a dat loc.

Vom rezuma acum starea în care se află problema în general, înlăturînd, pe măsură ce înaintăm, poziţiile care ni se par că nu pot fi apărate. Să repetăm că în acest memoriu este vorba mai cu seamă de reliefarea problemei asupra căreia a fost îndreptat efortul nostru. Vom lua ca schemă de sinteză constatarea pe care Eugenio d'Ors o întocmise el însuşi în 1931 pentru prospectul de invitaţie la Zilele de la Pontigny. Nu socotim că ar trebui luate în considerare cuvînt cu cuvînt declaraţiile ce vor urma, ci dimpotrivă. Ele ne vor oferi, pur şi simplu, ocazia de a trece în revistă principalele probleme implicate în studiile baroce.

[5] Analiza lui S. CLERCX, *Le Baroque et la Musique* în *Revue d'esthéthique*, tomul II, aprilie–iunie 1949, pp. 217–219.

FILOZOFIA BAROCULUI[6]

La începutul acestui secol, părerea generală cu privire la baroc se rezuma la următoarele puncte:

I. *Că barocul era un fenomen istoric a cărui apariţie, dezvoltare şi sfîrşit se situau către secolele XVII şi XVIII şi exclusiv în lumea occidentală.*

II. *Că el afectase mai ales arhitectura, cel mult cîteva manifestări ale sculpturii şi picturii.*

III. *Că era vorba de un stil patologic, de un val de monstruozitate şi de prost gust.*

IV. *Că a luat naştere dintr-un fel de descompunere a stilului clasic al Renaşterii.*

Astăzi, dimpotrivă, tindem din ce în ce mai mult să credem că:

I. *Barocul este o CONSTANTĂ istorică, ce se repetă la nişte epoci tot atît de îndepărtate una de alta cum e Alexandrinismul de Contrareformă, iar aceasta din urmă faţă de „sfîrşitul de secol" sau de perioada de „după război" pe care am trăit-o şi care şi-a făcut apariţia în regiunile cele mai diferite, atît în Orient cît şi în Occident.*

[6] Să reţinem un amănunt din mica istorie a barochismului. Eugenio d'Ors, atins de boala care avea să-l răpună, a adresat Congresului „Retorica e Barocco", din 1954, un mesaj pe care preşedintele, Enrico Castelli, l-a calificat drept „ultimă expresie a genialului critic". Or, acest text intitulat „Cu privire la baroc" şi publicat în *Documentele* Congresului, pp. 53–54, este exact acelaşi pe care îl reproducem noi, aproape în întregime. Cu alte cuvinte, după aprecierea „genialului critic", lucrurile nu progresaseră de loc, din 1931 încoace, adică de la publicarea punctelor de vedere ale lui Eugenio d'Ors...

II. *Acest fenomen interesează nu numai arta, ci întreaga civilizație și chiar, după tezele susținute de Eugenio d'Ors, morfologia naturii.*

III. *Caracterul său este normal și, dacă putem vorbi aici de boală, este EXACT în sensul întrebuințat de Michelet pentru a spune că „femeia este o veșnică bolnavă".*

IV. *Barocul. departe de a-și afla originea în stilul clasic, i se opune acestuia în mod mai fundamental decît romantismul, care nu este, în fond, decît un episod din desfășurarea constantei baroce.*

Fără nici o îndoială, prima parte a acestui text rezumă corect părerea curentă de la începutul secolului și anume că barocul desemnează în esență decadența arhitecturii după Renaștere. Am citat mai sus un text care demonstrează că această definiție datează cel puțin din 1830. Asupra fondului, în orice caz, nu e posibilă nici o îndoială. Să remarcăm, cu toate acestea, că critica franceză a avut o îndelungă aversiune pentru folosirea termenului în mod curent, chiar în acest sens peiorativ. Se vorbea mai frecvent de arhitectură „iezuită". Un distins arheolog, Victor Chapot, se exprimă astfel: „Eu cred că prea repede se incriminează întoarcerea la antic, atunci cînd se deplînge decadența artei franceze; aceasta dădea deja de la sine semne de oboseală (. . .). Îi datorăm, vai! stilul „iezuit"; dar dacă acesta din urmă triumfă prea adesea în marea arhitectură, el nu seacă cîtuși de puțin seva franceză"[7]. Iată, pe de altă parte, definiția enciclopedică dată de *Larousse*-ul universal, ediția din 1922: „Stilul baroc, inventat în secolul al XVII-lea de către arhitectul Borromini, căuta noul în iregularitate (coloane în torsadă, volute răsturnate, ieșinduri neprevăzute la fațade etc.)". De altminteri, se retipărește, încă în 1952, că „însărcinați de Sfîntul Scaun să îmbunătățească, în chip de Contrareformă, moravurile clerului și să alunge din sanctuar umbrele medievale, iezuiții inovează în arhitectură un stil fastuos și monden, barocul, care prea adesea deformează, contorsionează și ia savoarea elementelor clasice pe care le împrumută de la Renaștere"[8].

[7] V. CHAPOT, *Les méthodes archéologiques*, în *Revue de Synthèse historique*, tomul XXVIII, 1, februarie 1914, p. 16.

Ar fi interesant de cercetat în ce perioadă s-a introdus această asimilare a arhitecturii baroce cu un stil „iezuit". Am văzut că ea era bine fixată încă de pe vremea lui Baudelaire, care a acceptat-o, nu fără o oarecare răutate. La sfîrșitul secolului, școala franceză de istorie a artei, dominată de un galican pasionat, Courajod, a încetățenit expresia *stil iezuit*, care permitea să confunzi, cu același dispreț, Italia cu Ordinul. La aceasta, se adăuga rivalitatea franco-germană: savanții germanici arătîndu-și interesul pentru niște monumente din care aveau la ei acasă o mulțime, francezii persistau, prin reacție, să discrediteze arta europeană ulterioară Renașterii, cu excepția clasicismului din epoca lui Ludovic al XIV-lea[9]. Iezuitul, „acest personaj șiret ce bîntuie imaginația oricărui francez, chiar și catolic"[10], venea la țanc pentru a întări devalorizarea unei arte acuzate de manevre înșelătoare. Iezuitic, se știe, a devenit sinonim cu ipocrit.

Ordinele au fost evident întotdeauna foarte strîns legate de istoria artei religioase. Arheologia medievală cunoaște o artă cisterciană și și-a pus mult timp întrebarea dacă a existat un stil cluni-

[8] Daniel BAUD-BOVY, *L'art en Suisse*, în *Suisse*, colecția „Les Guides bleus", Paris, 1952, p. LXXVII.

[9] Cf. C. GALASSI PALUZZI, *Storia segreta dello stile dei gesuiti*, Roma, 1955, și F. DE DAINVILLE, *La légende du style jésuite*, în *Études*, CCLXXXVII, 1955.

[10] Cf. Pierre CHARPENTRAT, *Les Français devant le Baroque*, în *Critique*, decembrie 1961, p. 1065.

sian. Sigur este că înflorirea Ordinului iezuiților este contemporană cu dezvoltatea artei baroce. Emile Mâle, care a fost printre primii din Franța în a revizui opinia curentă asupra *Artei religioase după Conciliul de la Trento* (1932), a arătat rolul iezuiților în difuzarea temelor iconografice proprii Contrareformei: martiriul, extazul și viziunea, moartea etc. De aceea, savantul istoric vorbește mai spontan de artă iezuită decît de artă barocă. Dar este vorba exclusiv de iconografie. Nu la fel stau lucrurile și în arhitectură. S-a demonstrat de mult că în Belgia iezuiții, departe de a „goni din sanctuar umbrele medievale", au rămas mult timp credincioși goticului[11]. Pentru Franța, dispunem, de curînd, de lucrarea lui Pierre Moisy, *Bisericile iezuiților vechii asistențe din Franța*, model de erudiție care, pe baza unui studiu cvasi exhaustiv, a tuturor monumentelor ridicate în Franța de călugări, ajunge la concluzia că „iezuiții noștri (...) nu sînt nici mai mult nici mai puțin baroci decît ceilalți constructori francezi din perioada clasică"[12]. Pe de altă parte, Ordinul e departe de a fi avut monopolul barocului. În Germania de sud, de exemplu, cea mai mare parte din sanctuarele și mînăstirile baroce au fost opera benedictinilor, premonstrezilor și cistercienilor. Ne putem deci dispensa

[11] Cf. Pierre LAVEDAN, *Histoire de l'art*, tomul II, Paris, 1950, p.p. 419—420, care trimite la BRAUN, *Die Belgischen Jesuitenkirchen*, Freiburg am Breisgau, 1907.

[12] P. MOISY, *Les églises des Jésuites de l'ancienne Assistance de France*, col. „Biblioteca Istituti Historici S.I.", vol. XII, Roma, 1958. Remarcabila teză a d-lui MOISY ni se pare totuși că riscă un grav reproș în ce privește metoda adoptată. Autorul s-a limitat, din principiu, la „structura" edificiilor, lăsînd complet la o parte decorația. Aceasta înseamnă evident a ieși prea ieftin din încurcătură, căci una din caracteristicile barocului, după unii, este supraîncărcătura decorativă.

de echivocul generat de epitetul „iezuit"[13]. Înlăturînd această ipoteză, rezultă că se poate păstra încă ideea că arhitectura ulterioară Renașterii este „un val de monstruozitate și de prost gust". Legat de o reabilitare, studiul barocului n-a ajuns încă, cel puțin în Franța, la acea neutralitate ce caracterizează studiul artei romanice sau gotice[14]. În ce privește legătura, mai puțin strînsă decît se crede, dar oricum reală, dintre arhitectura barocă și spiritul Contrareformei, există de asemenea material pentru judecăți de valoare extraestetice, atît din partea anticlericalilor cît și din cea a ecleziaștilor refractari față de ceea ce poate evoca ideea unui triumf roman. Vom da, mai încolo, cîteva exemple despre această atitudine dar mai întîi trebuie să revenim la schema lui Eugenio d'Ors, reluînd-o punct cu punct.

1. BAROCUL CA O CONSTANTĂ ISTORICĂ

După Eugenio d'Ors, s-ar tinde din ce în ce mai mult să se creadă că barocul, în loc să fie un fenomen tipic timpurilor moderne, este o constantă istorică, ce apare din nou din epocă în epocă. Ar putea să uimească faptul că examinăm în primul rînd această definiție, cea mai extensivă, atunci cînd, din punct de vedere istoric, barocul a slujit mai întîi la definirea unui stil arhitectural iar apoi,

[13] De reținut că F. BRAUDEL este adept al etichetei tradiționale: „Dacă a existat o expansiune artistică și religioasă a barocului, aceasta se datorește unor ordine, îndeosebi cel al Sfîntului Ignațiu. Și iată de ce calificativul de iezuit ni s-ar părea, cu mult mai mult decît cel de baroc, demn de a desemna această expansiune, în ciuda tuturor rezervelor ce au putut fi făcute în această privință". (*La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, 1949, p. 608).

[14] Ne putem întreba care ar fi fost reputația goticului în Franța dacă arheologii francezi n-ar fi reușit să dovedească, împotriva științei germane a secolului al XIX-lea, că arta ogivală este o creație franceză.

prin analogie, a altor expresii artistice contemporane și în sfîrșit la definirea epocii moderne în general. Sîntem totuși de părere că teza „orsiană", care își are încă partizanii ei, este, în ce privește fondul, *prima din punct de vedere cronologic*. Ea este cuprinsă în gîndirea lui Wölfflin — vom reaminti acest lucru — dar ea nu este totodată decît reluarea temei romantice a celor două genuri de frumos, trecută prin ipoteza nietzscheeană a ciclurilor de cultură.

Ni se va îngădui aici să-l scoatem pentru o clipă din uitarea în care se odihnește pe un anume Cordier de Launay, inventatorul unei estetici *circumsferice*, ce anunță în același timp pe Taine, pe Malraux și pe Eugenio d'Ors[15]. Puțin timp după M-me de Staël, și influențat după cît se pare de renumita scriitoare, Cordier de Launay susține că există „două feluri de *Frumos*, de același rang, care se află peste tot, dar domnesc în mod inegal, în așa fel încît aici domină unul, dincolo domină celălalt". El propune ca unul din ele să se numească frumosul *imitației exacte*, iar cel de-al doilea, frumosul *compozit*. Primul nu oferă decît forme luate sau copiate din natură; cel de al doilea compune un obiect himeric prin reunirea fantastică a unor forme luate de ici și de colo.

Viziunea autorului este „circumsferică", pentru că el înțelege să ia în considerare Muzeul imaginar al artei mondiale; el întîmpină cu liberalitate „frumosul islandezilor, al norvegienilor, al scoțienilor, al chinezilor, al persanilor, al arabilor etc." Determinist mai mult sau puțin declarat, Cordier de Launay propune o explicare *climatică* a dihotomiei sale: compozitul le revine popoarelor care locuiesc în regiunile cu temperaturi extreme iar imitația

[15] *Théorie circonsphérique des deux genres du beau avec application à toutes les mythologies et aux cinq beaux-arts, par M. Cordier de Launay, Intendant de justice* etc., Berlin, 1806.

predomină în regiunile cu climat moderat[16]. Să trecem peste acest din urmă punct, care dă naștere unor subdiviziuni destul de arbitrare, și să revenim la definiția *compozitului*. Mecanismul artei compozite este foarte simplu: este de ajuns să iei exact contrariul regulilor frumosului *prin imitație*, reguli care ne parvin de la „Aristotel și de la toată filiația lui de autori didactici". Poetica compozită, „ce domină în nouăsprezece din cele douăzeci de părți ale pămîntului", își ia ca ideal neverosimilitatea subiectului, multiplicitatea de acțiuni, de timp, de locuri, neregularitatea, disproporția, asimetria etc. Aplicîndu-și teoria la arhitectură, Cordier de Launay scrie imperturbabil că „regulile" în vigoare la națiunile din zonele stilului compozit sînt: „neregularitatea, complexitatea, gigantismul parțial și general, acumularea de ornamente, agregarea mai multor întreguri fără ca ele să fie convergente spre un centru comun etc." Autorul adaugă că „construcțiile compozite sacrifică exteriorul interiorului". „La exterior, ele nu sînt decît pinteni, muchii, arc-butanți, masivi sau goliți; reazeme informe al căror sublim te despăgubește." El se referă în cele de mai sus la „frumoasele noastre biserici gotice", dar și la „pagodele" din China și India, la moscheele arabilor etc.

Nu i se poate reproșa unui estetician circumsferic, ce face apel la „toate picturile, la toate sculpturile, la toate arhitecturile, la toate felurile de muzică, în sfîrșit, la toate limbile și la toate bibliotecile din univers", că a neglijat să-i menționeze pe Borromini sau Neumann ca exemple de artiști compoziți. Mai bine informat, nu ar fi neglijat, desigur, acest lucru. E neîndoielnic, de asemenea — totul ne face s-o credem — că ar fi acceptat terme-

[16] Teoria climatelor, lansată de Montesquieu, va fi reluată iarăși în secolul al XX-lea de către istoricul de artă Strzygowski, cu o mare virtuozitate în repartiția pe zone, pornind de la studiul artei scito-sarmatice. Generalizată, această teorie se va rezuma la o dihotomie între geniul nordului și geniul latin. FOCILLON a criticat această teo-

 rie, în *Réponse à Strzygowski*, Paris, 1935.

nii de clasic și baroc pentru a indica cele două tipuri de *frumos* ale sale. Să observăm că Baudelaire, în însemnările sale despre barocul flamand, folosește expresia *stil compozit*, paralel cu aceea de *stil iezuit*. Este remarcabil, în orice caz, faptul că găsim încă din această lucrare prăfuită „profuziunea de ornamente" prezentată ca o trăsătură pozitivă a arhitecturii non-clasice; și astăzi încă, în concepția multor istorici de artă, acesta este un criteriu necesar și cvasi suficient pentru barochism.

Merita oare truda exhumării acestui Cordier de Launay[17]? Eugenio d'Ors ar fi trebuit, în orice caz, să-i aducă un justificat omagiu. Teoria esteticianului spaniol nu este, în rezumat, decît o prezentare modernă, mai spirituală și împănată cu aluzii savante, a acestei filozofii bifurcate. De observat că esteticianul circumsferic se aventurează de asemenea, nu fără precauții, în domeniul istoriei religiilor, precedîndu-l pe Eugenio d'Ors, pentru care „lupta între Augustin și Pelagius este deja un episod al luptei dintre clasic și baroc"[18]. Începînd din momentul cînd acești termeni sînt considerați antitetici ca acoperind toate antagonismele ideologice sau sociale pe care istoria le recenzează, pe drept sau pe nedrept, estetica se diluează ca atare și abdică.

[17] Nu totul este naiv, de altfel, în această carte uitată. Autorul a văzut corect caracterul relativ al doctrinei neoclasice și nevoia de o analiză specifică a formelor de artă străine viziunii antico-renascentiste. CORDIER insistă, în repetate rînduri, asupra faptului că o operă „compozită" se prezintă ca o „aglomerare a mai multor întreguri fără ca ele să conveargă spre un centru comun". Or, Henri VAN LIER a susținut recent că artele extraoccidentale și primitive se caracterizau prin juxtapunerea de *elemente*: „Chiar dacă opera terminată are un centru, chiar dacă ea radiază din acesta, nu în virtutea omniprezenței acestui centru au fost create elementele". (*Le nouvel âge*, Paris-Bruxelles, 1962, pp. 168—170).

[18] E. d'ORS, *Du Baroque*, Paris, 1935, p. 125.

Nu ar fi deci cazul să zăbovim asupra acestei definiții a barocului, generalizată excesiv, dacă nu am vedea-o funcționînd în cîteva lucrări recente, la urma urmei, vrednice de toată stima. Să notăm că Eugenio d'Ors a contribuit în mare măsură la întreținerea mitului vitalist care, de la romantism încoace, a denaturat atîtea probleme, și nicidecum numai în domeniul filozofiei artei! Pentru d'Ors, într-adevăr, conflictul dintre clasic și baroc este, în cele din urmă, cel dintre raționalismul static și vitalismul dinamic.[19] Dl. René Huyghe își fundamentează tot pe acesta întreaga sa estetică. Pentru profesorul de la Collège de France, numai „spiritele inapte pentru a trece de la particular la general" nu pot admite concomitent „barocul istoricilor", adică cel al timpurilor moderne, și „barocul esteticienilor", și anume „o tendință profundă, inerentă artei, ce apare periodic ca o compensare a atitudinii clasice"[20] Huyghe consideră arta „ca un mijloc creat de om pentru concilierea a două realități disparate: una este propria-i natură bazată pe unitate, pe care o întruchipează eul (...); cealaltă este Natura, aceea a lumii, care i se înfățișează în multiplicitatea brută și dezordonată a senzațiilor; aici, totul este instabilitate, lucru trecător, transformism, insesizabile variații de intensitate, sugestie a nemărginirii". În funcție de modul în care omul își apropie Natura, supunînd-o normelor sale, sau se lasă în voia complexității schimbătoare și nelimitate a realului, el este clasic sau baroc.

Atingem aici probleme filozofice grave despre al căror fond nu vom discuta; de altfel, sînt ele oare susceptibile de a fi discutate? E vorba oare de filozofie sau de reverie? De cînd gîndesc oamenii, ei și-au reprezentat Natura în multe modalități. Pentru spirite ca Eugenio d'Ors și René Huyghe, este neîndoielnic că, în Natura schimbătoare, omul este cel ce introduce permanentul, eternul, imuabi-

[19] *Ibid.*, pp. 131—133.

[20] René HUYGHE, *L'art et l'homme*, tomul III, Paris, 1961, p. 128.

lul. Nu se vădește că ar exista, în această repezentare, material cu care să convingi pe toată lumea. Să părăsim însă aceste probleme metafizice și să ne rezumăm la filozofia istoriei artei. Pe acest plan, se pune întrebarea cum anume vitaliștii noștri pot explica într-adevăr soarta principiului *imitării naturii* la artiștii pe care îi califică drept clasici. Este vorba aici, cu siguranță, de un principiu vag, polivalent, dar a cărui existență dovedește cel puțin că nu întotdeauna natura a fost reprezentată sub forma fluviului lui Heraclit[21]. De altminteri, realul nu se rezumă totuși la mobil. Din punct de vedere estetic sau, dacă vreți, fenomenologic, nu totul se mișcă în natură. Poussin, „căzînd în mania pietrei", cum îi reproșa de Piles[22], este oare mai puțin realist pentru că a imitat mai curînd robustețea trunchiului decît frunzișul în mișcare, soliditatea stîncii decît țîșnirea izvoarelor? Natura este cumsecade: îi oferă artistului tot atîtea sugestii de stabilitate ca și de instabilitate, de simplitate ca și de complexitate etc. Dacă este just de a defini barocul prin gustul pentru mișcare, e mai bine, credem noi, să renunțăm la această dialectică maniheeană a rațiunii și a vieții[23].

Am întîlnit adineauri, dublînd oarecum opoziția între clasic și baroc, o altă antiteză comodă: idealism și naturalism. Este prilejul de a aminti că

[21] Logic, cel puțin cu sine, René HUYGHE ajunge să vadă un manifest al rococoului — adică pentru el al ultrabarocului — într-o frază pe care o găsește în publicația *Guardian* din 1723: „Toată arta autentică constă în imitarea naturii". Dar aceasta nu e decît o *banalitate* pentru clasici (Cf. *L'art et l'homme*, tomul III, p. 256).

[22] Îl solicităm puțin pe Roger de PILES, care îi reproșa mai ales lui POUSSIN că nu exploatase aspectul sculptural al picturii, dar cuvintele sale au un sens mai adînc. A se vedea Arsène SOREIL, *De Liré à Liry*, Namur, Paris, 1958, pp. 87—90.

[23] Să revenim o clipă la CORDIER DE LAUNAY. Este amuzant să constați că pentru el clasicismul este imitarea *exactă* a naturii, care ne învață „regularitatea, ordinea, simetria etc".

înainte de Eugenio d'Ors și de Huyghe, Waldemar Deonna încercase deja să reducă întreaga istorie a artei la o perpetuă oscilare între aceste două tendințe[24]. De fapt, arheologul elvețian nu lua în considerare decît două stiluri: arta antică și arta medievală, cel de-al doilea stil urmînd aceeași evoluție, determinată dinainte, ca și primul. Arta greacă arhaică își găsește corespondentul în stilul roman; cea a secolului al V-lea în goticul din secolul al XII-lea. Cît despre arta elenistică, ea reprezintă aceeași fază realistă ca arta secolelor XV și XVI, cu o curioasă reînviere în secolul al XVIII-lea. În ce privește amănuntul, nu lipsesc comparațiile cele mai discutabile; astfel Deonna găsește o strînsă înrudire între Fidias și Michelangelo, ambii „idealiști". Cîtă deosebire în comparație cu analiza unui tehnician ca Rodin, care demonstrează că o prăpastie separă concepția plastică a maestrului Partenonului de cea a maestrului Capelei Medici[25]!

Cît de înșelătoare sînt aceste estetici cu două fețe se poate vedea din faptul că, pentru Worringer, realismul — viziune a încrederii în lume — caracterizează Grecia clasică și Renașterea. În sistemul lui Worringer, barocul derivă mai curînd din viziuni ale neîncrederii și ale transcendenței, viziuni ce culminează în abstracție, începînd cu perioada Hallstatt și La Tène, pînă la „barocul septentrional", trecînd prin gotic[26]. Totul se reduce deci la repartizarea operelor în două clase, același artist fiind considerat de unii drept idealist, iar de alții drept realist.

[24] W. DEONNA, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, Paris, 1912, îndeosebi tomul III: Cicluri artistice. DEONNA a folosit apoi o altă schemă dualistă: „primitivism" și „clasicism", a cărei pertinență a fost discutată într-un număr special al revistei *Recherches*, 1946.

[25] Cf. *L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, pp. 274—286.

[26] *Abstraction und Einfühlung*, 1908; comentată de Marcel BRION, *L'art abstrait*, Paris, 1956.

Ceva mai puțin discutabilă ni s-a părut o anumită întreprindere la care au colaborat istorici remarcabili, de talia lui André Chastel și Louis Hautecoeur: istoria artei în cinci volume, intitulată *Formes de l'art* [27]. Totul este gîndit, în această lucrare, în funcție de două perechi complementare: artă magică-artă religioasă și artă clasică-artă barocă, rămășiță fiind recuperată de arta pentru artă. Să nu insistăm asupra acestei lucrări de vulgarizare. La nivel de inițiere, categorii foarte generale își pot avea utilitatea lor; dar cum să nu fii deconcertat de marele tratat de *Istoria arhitecturii clasice în Franța*, de Louis Hautecoeur, adevărată rezumare a unei științe, a cărei elaborare a solicitat o întreagă viață de erudiție[28]? Patru secole de arhitectură disecate minuțios pentru ca în final să se ajungă la un principiu explicativ atît de grosolan ca alternanța dintre un curent sever, rațional, *clasic* cu un curent de fantezie, imaginativ, *baroc!* Dl. Hautecoeur este de altminteri întru totul de părerea lui Eugenio d'Ors, fiindcă vede în clasicism și baroc „două concepții ale realului, două atitudini ale spiritului" pe care nu-i greu, firește, să le regăsească pretutindeni și întotdeauna[29].

La Deonna, am întîlnit o altă idee, combinată cu aceea a „celor două tipuri de frumos": ideea de evoluție aplicată la stiluri. Pentru Cordier de Launay, frumosul non-clasic este circumscris în

[27] Paris, 1956 (Club français de l'art). Promotor al lucrării, Marcel BRION nu-și ascundea intenția de a realiza o istorie de artă „biologică". Pentru BRION, clasicismul se definește prin „primatul rațiunii (...), care îl substituie pe om lui Dumnezeu în centrul universului și își imaginează că totul se poate organiza și explica numai cu ajutorul rațiunii". (Vezi *Les formes de l'art*, în *Liens*, 35, 1 aprilie 1950.)

[28] Nouă volume în șapte tomuri, Paris, 1943—1957. E de la sine înțeles că noi nu criticăm decît estetica d-lui Hautecoeur, a cărui lucrare aduce servicii de neprețuit prin documentația pe care o cuprinde.

[29] Vezi, de același autor, și: *Histoire de l'art*, trei volume, Paris, 1959, mai ales tomul II, p. 230.

spațiu. Pentru d'Ors, el apare înainte, după sau concomitent cu adversarul său, nefiind decît o atitudine a spiritului. Pentru Deonna, el urmează cu necesitate clasicul, este circumscris în timp: barocul este faza de declin a oricărui stil. Ne dăm imediat seama de originea acestei teorii. Neoclasicismul secolului al XVIII-lea nu și-a asigurat succesul decît prin acuzarea de decadență a secolului precedent, părere ale cărei ecouri se fac resimțite și astăzi. Este ideea lui Burckhardt: barocul = limbaj degenerat. Totuși, teoria stadiilor se distinge prin caracterul său „științific": ea nu judecă, ci constată. Evoluția e asumată ca fatală și ireversibilă. Nu prin lipsă de gust au corupt arhitecții secolului al XVII-lea stilul Renașterii, ci pentru că nu puteau proceda altfel. Mai degrabă decît de Deonna această concepție despre baroc este de obicei legată de Henri Focillon, istoric-estetician de geniu și mult mai de prețuit decît Eugenio d'Ors[30]. În faimoasa lui lucrare *Vie des formes*, Focillon reia această idee că oricare stil trece prin trei stări: arhaică, clasică, barocă. Între cel de-al doilea și cel de-al treilea moment, se remarcă de altfel o fază de rafinament sau de manierism, astfel încît există, după Focillon, patru „vîrste" succesive[31].

[30] Victor-L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, pp. 21—23, respinge în esență vederile esteticianului spaniol, dar îi recunoaște, pe bună dreptate, meritul „cutării observații foarte întemeiate" și pe acela de a fi contribuit la o mai bună apreciere a artei lui Bernini. Dl. FRANCASTEL este însă mult mai puțin îngăduitor: „Eugenio d'Ors a fost un Iosif protector al unei ciudate progenituri mistice, al unei mulțimi de ființe imaginare despuiate de orice personalitate, de orice substanță". (*Art et technique*, Paris, 1956, p. 273.)

[31] Cf. Pierre FRANCASTEL, *L'histoire de l'art, instrument de la propagande germanique*, Paris, 1945, care semnalează, p. 243, că această idee a celor patru vîrste se găsește la Giulio MANCINI, *Viaggio per Roma*, 1630. MANCINI le desemnează astfel: *fanciulezza* sau *rozezza, adolescenza o crescimento, stato o età perfetta, declinazione o morte*. Aici, stadiul experimental este cel care e articulat în doi timpi.

În esență, teza sa afirmă că formele, odată create, scapă într-un fel voinței umane și tind să se dezvolte, să „se facă cunoscute"; formele trăiesc, adică caută, alcătuiesc și distrug o armonie. Aplicînd această „lege a stilurilor" la arta medievală, în remarcabila sa lucrare *Arta Occidentului*, Focillon își intitulează capitolul consacrat „declinului" evului mediu: *Irealismul. Barocul gotic.* Iată deci iarăși puse laolaltă irealismul și barocul, în timp ce, pentru Deonna iar astăzi pentru René Huyghe, artiștii baroci sînt mai apropiați de real decît cei clasici.

Nu i se poate tăgădui orice valoare explicativă acestei ipoteze ilustrată în atîtea pagini pătrunzătoare de maestrul în istorie. Trebuie să recunoaștem, cel puțin, că există o remarcabilă analogie între dezvoltarea artei grecești și cea a artei gotice[32]. Credem însă, chiar cu toate rezervele pe care Focillon însuși le face cu privire la limitele teoriei sale, că ea contribuie pînă la urmă să facă confuză, fără un mare beneficiu compensator, cunoașterea istoriei artei. Unul din țelurile esențiale ale lucrării noastre este tocmai să arătăm — împotriva majorității istoricilor, derutați de acest postulat al creșterii organice a stilurilor, care îi obligă să facă din rococo, sau din „Spätbarock", faza barocă a barocului — că o analiză a operelor rococo, confirmată prin luarea în considerare a mediului social, conduce la a vedea în stilul Ludovic al XV-lea un stil autonom, nicidecum predeterminat biologic. Cu alte cuvinte, sîntem convinși că, dacă mediul formal îl înglobează pe om, așa cum spune Focillon, el este și lăuntric spiritului creator.

ără discuție, teoria stadiilor morfologice este de origine imaginativă, fiind extrasă dintr-o analogie cu vîrstele vieții umane. Ea a crezut că-și poate afla o bază pozitivă în teoriile filozofice și științifice ale evoluției. Teoria transpune într-o

[32] Mult mai fragilă este comparația cu arta romanică, din cauza slabei extensiuni cronologice și a dificultății care se ivește în disocierea ultimelor sale manifestări de înscăunarea goticului.

știință umană o metodă a științelor naturale. Astfel, te poartă, neclintit, către imaginea unui Brunelleschi adolescent, a unui Bramante în plină maturitate și a unui Bernini atins de senilitate[33]. Din starea clasică ea tinde să facă starea *normală*; punctul de vedere este valabil în absolut, dar constituie o sursă de erori cînd este adoptat de istoric. Primitivii sînt considerați că au schițat, cu o naivitate fermecătoare, succesele maturității; decadenții sînt condamnați la neputință sau ostentații de senescență. Sînt constituite secvențe arbitrare între fapte, care nu sînt suficient observate ele însele. Este clar că există întotdeauna posibilitatea de a considera o epocă în același timp ca un început și ca un sfîrșit. Bunăoară, cei care erau cîndva numiți „primitivii flamanzi" sînt primitivi ai Renașterii, dar și decadenți ai evului mediu.

Relativ la problema barocului, teza evoluționistă duce la absurdități. Ideea de degenerescență o antrenează pe cea de debilitate, cea de nepăsare, de obnubilare etc. Or, dacă secolul al XVII-lea italian este considerat drept o epocă barocă în raport cu Renașterea, cum se face că, în acel moment, arhitecții, pentru a nu-i pomeni decît pe ei, n-au fost niciodată mai activi, mai neînfricați în născociri și vitalitate? Există un răspuns la această obiecție, dar care este cam același lucru, credem, cu a-ți face un argument dintr-o metaforă: a spune că epoca barocului este „cîntecul de lebădă" al unui stil. Henri Van Lier, care întîmpină în mod liberal, într-o clasificare cap la cap, cele trei sensuri ale cuvîntului baroc, propune *cum grano salis* să se vadă în barocul secolului al XVII-lea „jocul final de artificii" al creștinătății[34]. Rănită de moarte de Renaștere, creștinătatea „a cunoscut această ultimă tresărire de energie pe care biologii o observă la organismele vii în ajunul morții, și la fel

[33] Estetica de inspirație evoluționistă se bucură de o foarte bună critică a lui Geoffrey SCOTT, *The Architecture of Humanism*, 1914, cap. VI.

[34] Vezi *Les arts de l'espace*, Paris-Tournai, 1959, pp. 158—168.

și psihologii și istoricii culturii". Idee seducătoare, dar mai curînd pentru că ea însumează o reverie colectivă decît pentru că se sprijină pe o cercetare a faptelor. Să remarcăm, pentru a limpezi problema, că în ce-l privește pe Van Lier, ca de altminteri și pe Focillon, pe Élie Faure sau pe André Malraux, barocul este o artă prin esență picturală [35] sau, mai exact, o artă care nu e de-a dreptul acceptabilă decît prin producția sa picturală. În acest sens, adevărații baroci sînt marii pictori venețieni din secolul al XVI-lea: Tițian, Veronese și mai ales Tintoretto. Or, Veneția este un loc în care și despre care s-a visat mult...

Istoricii de artă au dezbătut între ei problema dacă cetatea dogilor a cunoscut sau nu barocul, în sensul restrîns al termenului. Longhena (Santa Maria della Salute) a fost oare influențat de curentele romane? Aceasta nu prea are importanță; dezbaterea se putea evita afirmînd că: „orașul lagunei, cu arhitectura sa care se reflectă într-una în ape, cu decorurile lui dantelate, cu pictura lui de atmosferă, întruchipează însăși esența barocului"[36]. Dar există ceva și mai subtil: pictura venețiană înseamnă culoarea. Față de lumina egală a florentinilor și a romanilor — lumină de amiază — Veneția este o vîlvătaie crepusculară[37]. Or, de la romantism încoace, un mare număr de scriitori, poeți sau romancieri au asociat la numele Veneției o serie de teme înrudite cu crepusculul: toamnă, agonie

[35] Cf. FOCILLON, *Vie des formes*, p. 26 („primatul picturii"). Élie FAURE, *L'esprit des formes*, passim, MALRAUX, *Les voix du silence*, Paris, 1952, pp. 436 și urm. și *Discours* ținut la Veneția, citat mai sus, p. 45.

[36] Este părerea „multor capete luminate", ne asigură André CHASTEL, *L'art italien*, tomul II, Paris, 1956, p. 173.

[37] MALRAUX, *Voix du silence*, p. 176, referitor la Tintoretto, vorbește despre „stilul său de amurg".

lentă, febră etc., toate teme *à la Barrès*[38]. E practic imposibil să deschizi o monografie despre Veneția fără a găsi acolo o descriere a apusului de soare pe lagună, cu soarele care aruncă o ultimă strălucire înainte de a dispare.

S-ar mai putea spune multe lucruri despre baroc, în sensul evoluționist, după cum s-ar putea recenza la nesfîrșit autorii care au adoptat uzajul metaistoric al cuvîntului[39]. Nu examinăm aici decît teoriile importante, care au marcat un moment de seamă. Astfel, se cuvine să amintim măcar pe cea a lui Wölfflin, care stă în același timp la baza formalismului lui Focillon cît și a generalizărilor lui Eugenio d'Ors și ale altora. Pentru autorul lucrării *Principiile fundamentale ale istoriei artei*[40], istoria artei trebuie să fie *anonimă*, adică să demonstreze că dezvoltarea artei este un pur joc al formelor care se nasc unele din altele, „printr-un fel de partenogeneză istorică", cum spune în glumă Pierre Francastel[41]. Deosebirea față de viața formelor cum o vede Focillon constă în aceea că istoricul-estetician elvețian nu concepe decît un ciclu cu două faze, în opoziție, nu conform schemei unei analogii biologice, ci în chip de corespondente a două modalități de viziune cu desăvîrșire diferite. Wölfflin nu are în vedere decît arta secolelor XVI și XVII, dar are grijă să adauge — titlul cărții sale anunță deja acest lucru — că analiza sa are o valoare universală.

[38] BARRÈS, *La mort de Venise*, Paris, 1916, compară farmecul Veneției cu trandafirii și florile de magnolia „care niciodată nu dau un parfum mai îmbătător și nici un colorit mai puternic decît în clipa în care moartea își proiectează asupra lor tainicele ei fusuri de lumină, dîndu-ne amețeli" (p. 20). Eroare botanică, adevăr de vis...

[39] Această concepție începe să fie răspîndită în învățămîntul secundar. A se vedea, de exemplu, F. GERMAIN, *L'art de commenter un texte*.

[40] Ed. orig. 1915; trad. fr. de Marcel și Claire RAYMOND, doi din cei mai buni cunoscători ai barocului literar din domeniul francez, Paris, 1952.

[41] În *Art et technique*, *op. cit.*, p. 273.

Se știe că această analiză, aplicabilă atît la pictură cît și la sculptură precum și la arhitectură, reunește toate temele formale în cinci categorii sau concepte antinomice: liniar sau pictural, plan sau adîncime, formă închisă sau formă deschisă, multiplicitate sau unitate, claritate absolută sau claritate relativă. Wölfflin este un uimitor „cititor de forme", la înălțimea căruia nu poate sta Eugenio d'Ors, care se mulțumește repede cu calificativele de „forme greoaie" și „forme care-și iau zborul". Și, totuși, categoriile lui Wölfflin se reduc pînă la urmă la una singură: tactilitate-vizualitate. Clasicul este de esență sculpturală sau plastică; barocul — de esență picturală. Acest concept al tactilității, introdus de esteticienii *Einfühlung*-ului (Intropatiei) și de Berenson, este de altfel foarte greu de definit. Pentru Wylie Sypher, barocul este fundamental tactil[42]. Pentru Wölfflin e tocmai contrariul. Simple proiectări, poate, de stări sufletești diferite[43].

Wölfflin consideră secolul al XVII-lea ca pe un monolit, cu o notabilă prelungire în secolul al XVIII-lea. Întreaga artă a secolului al XVII-lea este barocă. Vermeer este la fel de baroc ca și Rubens: mereu aceeași diluare a conceptului prin extinderea peste măsură. Vom reveni asupra acestui punct în partea a doua a acestui capitol. Trebuie să adăugăm că se vede încolțind în cartea lui Wölfflin, nu fără un sentiment de neliniște, o idee ce va fi folosită de pangermanism: barocul este o artă ideal de nordică. Sufletul german „crede și în ceea ce nu trebuie să pipăi cu mîinile"[44]; el se leagă mai puțin de „forma izolată și bine stabilită decît de mișcarea liniilor". Marele estetician elvețian nu este desigur răspunzător pentru în-

[42] *Four stages of Renaissance Style*, New York, 1955, p. 186.

[43] Dl. Bernard C. HEYL, *Meanings of Baroque*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIX, 3, 1961, p. 283, ne asigură că a verificat această ipoteză pe sute de studenți: unii simt nevoia să o atingă pe *Sfînta Tereza* lui Bernini; alții, nicidecum.

[44] *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, p. 271.

terpretarea abuzivă ce s-a putut da gîndirii sale. Ea nu este, de altfel, în această privință, decît o reînviere a unui mit romantic. Dar este adevărat că unii au sprijinit cu tărie o asemenea ipoteză. Oswald Spengler, a cărui carte a apărut ceva mai tîrziu decît a lui Wölfflin, identifică cu îndrăzneală geniul germanic cu geniul baroc, adică „spiritul muzical faustian și silvestru"[45]. Renașterea, fenomen italian, n-a fost decît un scurt episod de revoltă împotriva „marelui stil al sufletului occidental"[46]. Perioada de maturitate a culturii occidentale — în sensul valorificator al cuvîntului cultură propus de Spengler — trebuie să se numească „perioadă barocă"; ea se întinde pe perioada de la 1500 la 1800[47]. Pentru a înțelege prin ce scamatorie o artă care a fost creată la Roma și care s-a desfășurat în Italia de sud, în peninsula iberică și în coloniile din America, devine apanajul geniului nordic antimediteraneean e de ajuns să amintim, cu titlul de exemplu, că Spania, pentru Spengler, este „vizigotică", că goticul francez este „franco-salian", că grădinile din Versailles, cu perspectivele lor infinite, sînt o creație faustiană și barocă a „meșterilor grădinari din nordul Franței"[48] etc. Spengler, bineînțeles, nu este un specialist în istoria artei; dar alții, care erau, au înțeles lecția. Barocul a avut un destin straniu în gîndirea germană contemporană cu nazismul[49]. O *Istorie a artei* publicată de Hamann

[45] *Le déclin de l'Occident*, tr. Tazerout, tomul I, p. 226.

[46] Mai mult, SPENGLER face din gotic „unica bază a Renașterii".

[47] Cf. *ibid.*, „Tabloul epocilor estetice contemporane".

[48] Punctele cardinale au fost întotdeauna agenți buni de valorificare afectivă. Cf. H. CORBIN, *Physiologie de l'homme de lumière dans le soufisme iranien*, în *Ombre et Lumière*, Bruges-Paris, 1961.

[49] Cf. studiului citat anterior de BRIGANTI, *Barock in Uniform*, și Pierre FRANCASTEL, *Le Baroque, art allemand*, în *L'histoire de l'art, instrument de la propagande germanique*, pp. 208—246. Rezumăm opiniile lui HAMANN din cele spuse despre acestea de Pierre FRANCASTEL.

în 1932, lucrare tradusă în mai multe limbi și difuzată pe scară largă, nu mai prezintă barocul ca pe o înflorire a evului mediu, ci drept expresia geniului modern *protestant*, naturalist și individualist. De această dată, e barocă întreaga artă modernă, inclusiv Renașterea italiană, iar Mantegna este eroul noului ideal. După o reacție neogotică (Donatello, Botticelli etc.), barocul triumfă definitiv cu Leonardo da Vinci și Dürer. Inocentă substituire de etichetă, prin care termenul baroc vine să înlocuiască pe cel de Renaștere? Cîtuși de puțin. A face din Reformă focarul spiritual al timpurilor moderne înseamnă a acorda Germaniei o situație privilegiată. Tot ceea ce nu poate fi germanizat pur și simplu, se va defini totuși *raportat* la realizările germanice, care, doar ele, ar conține pe deplin valorile esențiale de individualism, de libertate și, definitiv, de mișcare și de *viață*.

Se poate observa că nu am părăsit, în ciuda aparențelor, ideea unui baroc etern. Este tot același monstru proteiform, identificat acum cu Germania eternă, cu Germania care nu *este*, spunea Nietzsche, dar care *devine*. Teoria lui Hamann, care era profesor la Universitatea din Marburg, nu este decît o teorie printre altele. Alți istorici germani, și nu dintre cei mai mărunței, au susținut teze analoge. Pentru Brinckmann, bunăoară, barocul italian începe efectiv cu Tintoretto, dar „această renovare a picturii italiene se explică prin influența germană"[50]. Dovada „absolut de netăgăduit" este că *dinamismul* venețianului e întîlnit mai întîi la Albrecht Dürer, la Hans Baldung și la Altdorfer! Dar artiștii baroci romani ai *Seicento*-ului? Discipoli, și ei, căci se semnalează la Roma, sub pontificatul lui Sixtus al V-lea, „un mare număr de artiști germani și olandezi". De altfel, barocul italian nu s-ar fi putut dezvolta fără influența lui Giordano Bruno, care propovăduia

[50] A. E. BRINCKMANN, *Esprit des Nations*, tr. fr. Paris-Bruxelles, 1943, cap. VIII, *Le problème du style baroque*.

„acțiunea unei puteri divine infinite"; or Bruno este tributar al filozofiei germane. De aici încolo, se înțelege că realizările baroce cele mai sublime se află în Germania, numai Germania fiind în stare, prin „forțele interioare ce o animă", să stea în fruntea unei arte care „face să sară în aer" normele tradiționale ale esteticii. Un alt maestru german, Wilhelm Pinder, autorul unor lucrări foarte importante, a încercat să găsească precursorii barocului printre cîțiva sculptori germani din secolul al XV-lea. El recunoaște că arhitectura barocă a fost importată în Germania de către străini dar, oricum, germanii sînt cei care au dus stilul la perfecțiunea lui[51]. Barocul italian a fost oarecum impus de propaganda Contrareformei, dar pe solul german el *s-a interiorizat* în geniul creator al marilor constructori germani. Acestei mișcări de intraversiune îi corespunde, în mod simetric, faza de extraversiune: fațadele bisericilor germane sînt bombate din cauza presiunii care se exercită din interior. Barocul, artă germană, este arta spațiului în expansiune.

Dar să terminăm cu barocul etern. Se poate vedea pînă la ce excese poate duce teoria „formelor care își iau zborul" cînd ea însăși se pierde în spațiile vaste ale „spiritului faustian muzical și silvestru". O ultimă observație voi face totuși, care ne va permite să notăm cît de puternică rămîne influența lui Eugenio d'Ors asupra unor istorici de artă de prim ordin. Generația lui Wölfflin, Focillon, Spengler etc., este contemporană, sau aproape, cu marea dizlocare a limbajului artistic tradițional, care s-a operat la sfîrșitul secolului al XIX-lea prin intermediul pictorilor impresioniști. În tinerețe, viitorii filozofi ai istoriei artei este imposibil să nu se fi interesat foarte îndeaproape de această revoluție și de toate polemicile stîrnite de către Independenți. Or, pictorii impresioniști au lucrat în numele unei poetici a vieții — poetică ce-și găsea cu ușurință

[51] Cf. *Deutscher Barock*, în vestita colecție „Die blauen Bücher"; în 1961, albumul ajunsese la 218.000 tiraj!

justificări filozofice şi ştiinţifice în gîndirea acelui timp — ceea ce ne arată repertoriul lor iconografic (rîuri, nori şi în general toate fenomenele care se petrec în atmosferă, cîmpuri de curse etc.). Spengler declară net că impresionismul a fost „ultima înflorire" a expresiei faustiene gotico-baroce[52]; înflorire mai slabă totuşi decît în muzică, deoarece adevărata apoteoză avusese loc la Bayreuth. Wölfflin notează, în trecere, că impresionismul modern a „tras ultimele consecinţe" ale barocului pe planul cromatic[53]. Pe de altă parte, există la Wölfflin un fel de obsesie pentru *optic*, a cărui legătură cu grupul lui Monet se poate sesiza imediat. E de la sine înţeles că Eugenio d'Ors a făcut distincţia unui *barocchus finisecularis*[54]. Ne putem pune deci întrebarea dacă ideologia impresionistă, cînd a venit să se contopească cu moştenirea romantică, nu a avut cumva înrîurire asupra tuturor acestor teorii despre barocul care exprimă dinamismul veşnic.

După părerea noastră, semnificaţia mişcării impresioniste se află în altă parte[55]. Nu putem fi de acord cu un critic atît de fin, de inteligent şi de sensibil cum e Michel Florisoone, autorul unor frumoase volume despre estetica Sfîntului Ioan al Crucii, despre secolul al XVIII-lea francez etc., şi care mai scrie, în 1961, că arta impresionistă se situează „pe linia acelui mare curent artistic care se iveşte periodic *ca tot atîtea apariţii la suprafaţă ale fluviului adînc al vieţii*, care a zdruncinat într-una digurile clasicismului ortodox iar uneori le-a răsturnat: curentul baroc şi derivatul

[52] *Déclin de l'Occident*, p. 274.

[53] *Principes fondamentaux...*, p. 57.

[54] Avem de făcut o rezervă. Pentru D'ORS, barocul înseamnă, la sfîrşitul secolului XIX, Wagner, Rimbaud, Rodin şi mai ales *modern style*. Impresionismul are pentru el ceva îndoielnic, din cauza aspectului „pozitivist" al mişcării (cf. *Du Baroque*, p. 170).

[55] Neputînd lua în discuţie această dezbatere, trimitem la Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société*, Lyon, 1951.

său, curentul romantic"[56]. Sublinierea pe care am făcut-o ne scuteşte de un lung comentariu. Un artist poate, desigur, să descopere o poetică în ideea unei Vieţi antitetice faţă de Raţiune; dar arta e un lucru, iar gîndirea despre artă este altul.

Toate teoriile pe care le-am întîlnit pînă acum confirmă „actul de constatare" al lui Eugenio d'Ors: departe de a fi un fenomen propriu secolului al XVII-lea, barocul este, pentru mulţi, o constantă. Eşafodate de scriitori de mare talent, care se deplasează fără efort în „circumsferă", amestecate cu observaţii de necontestat, care încununează uneori monumente de erudiţie, aceste teorii sînt seducătoare. Credem totuşi, că într-o dezbatere cum e a noastră, putem să le respingem în bloc, beneficiind însă de adevărurile de detaliu pe care ni le-au adus. Sperăm că am demonstrat ce cotă de elaborare mitică poate să intre în asemenea considerente, în ciuda obiectivităţii vizate. Pe deasupra, începînd cu momentul cînd „baroc" desemnează concomitent şi altarul din Pergam şi Wagner, pe Mantegna şi Giordano Bruno, pe Claus Sluter şi François Boucher, pe Rimbaud şi Bergson etc., termenul îşi pierde din înţeles şi din eficacitate ceea ce cîştigă prin extindere. Este adevărat că enunţăm aici un principiu de logică foarte clasic şi fără îndoială suspect. Oricum ar fi, nu se poate să nu ne gîndim la avertismentul lui Lucien Febvre: „Ei, va trebui să găsim altceva. Vreau să spun un alt nume care să desemneze pe autenticii baroci, deoarece li se sustrage barochismul lor, pentru a stropi cu el, fără părtinire, secolele"[57].

[56] *Impressionnisme et symbolisme*, în *L'art et l'homme*, *op. cit.*, tomul III p. 340, col. A.

[57] Citat de Victor.-L. TAPIÉ, *Le Baroque*, Paris, 1961, p. 13.

2. BAROCUL, FENOMEN DE CIVILIZAȚIE

Epoca barocă

Faptul că am ajuns să vedem în baroc un fenomen de civilizație nu constituie, după cît se pare, ceva care trebuie să ne mire. Reevaluată sau demonetizată, arhitectura din *Seicento* este cert o realitate pe care o întîmpină neapărat istoricul civilizației, să spunem, pe scurt, chiar istoricul, pentru că astăzi se știe că monumentele constituie pentru istoriograf documente tot atît de interesante ca tratatele diplomatice. Dar nu aceasta este problema. A doua aventură — sau pățanie — a termenului baroc, în secolul al XX-lea, este faptul că el a ajuns să desemneze, printr-o metonimie ciudată, nu numai o formă de arhitectură din secolul al XVII-lea, ci întreaga civilizație a timpurilor moderne, astfel încît „desemnatul" inițial devine pur și simplu „arhitectura epocii baroce". Această extindere era deja implicată în teorii, mai ales la Wölfflin. Sugerînd aplicarea categoriilor sale la alte epoci istorice, el propunea, prin cîteva comparații, ca barocul căruia îi studia în primul rînd manifestările *picturale* — primă deplasare — să poată caracteriza și producția muzicală sau literară a secolului al XVII-lea. Spengler a fost și mai radical. Cît despre Eugenio d'Ors, a cărui idee fundamentală este aceea a unui conflict permanent între tendință clasică și tendință barocă — adică, mai ales, între *masculin* și *feminin* — teoria sa îl înclină să creadă mai curînd în existența unor perioade în care una din cele două baze predomină fără a o evacua pe cealaltă în întregime, dar e limpede că, pentru el, Bernini nu este mai baroc decît Giambattista Vico, sau Ignațiu de Loyola sau Harvey.

Apoi, nu trebuie să uităm capitalul anterior constituit de ideea de Renaștere, acea Renaștere în funcție de care era definit barocul. *Civilizația Renașterii în Italia* oferea exemplul unui asemenea transfer. Se știe că Burckhardt vorbește în aceas-

tă lucrare despre toate, în afară de artă. Cu toate divergențele profunde care au fost profesate cu privire la conținutul volumului, termenul astfel lărgit a avut succes în mai multe limbi, cu excepția, paradoxal, a Italiei, pămîntul de baștină al „reînvierii antichității". În fine, gîndirea critică a secolului al XIX-lea i-a lăsat moștenire celei din secolul nostru o formulă de care s-a uzat pînă la abuz, dar care e cu siguranță fecundă: arta, expresie a societății. Formulă ce tinde să transfere interesul de la exprimant la exprimat, acesta fiind socotit ca mai mult sau mai puțin determinant. Arta cutărui *moment* și a cutărui *mediu* fiind barocă, sîntem antrenați să denumim cauzele la fel ca efectele lor.

Să spunem numaidecît că sîntem fundamental de acord cu principiul însuși al lucrărilor pe care le vom menționa în paginile ce urmează. Rezervele pe care le vom face se vor referi, de această dată, la modalitățile de aplicare. Acceptînd deci legitimitatea oricărei cercetări care urmărește să determine inserarea artei baroce în epoca ei — acest demers este condiția necesară, deși nu suficientă, a unei adevărate experiențe estetice a operelor — nu ne va rămîne decît să examinăm metodele și rezultatele. E de la sine înțeles că ne vom limita, în aceste cîteva pagini, la niște indicații fragmentare asupra a sute de lucrări consacrate temei în discuție și care implică, în cele din urmă, cunoașterea întregii civilizații a timpurilor moderne.

*

Încă o observație, premergătoare, pentru a îndepărta de la bun început folosirea pur convențională a expresiei „epocă barocă" ca echivalent al altor denumiri, aproape golite de orice conținut — „evul mediu", „timpuri moderne", „secolul al XVII-lea" etc. — care nu aspiră la nici o valoare determinativă. Limitele temporale ale epocii baroce astfel înțelese sînt foarte neprecise: ea se întinde, după unii, de la sfîrșitul Conciliului de la Trento pînă la 1618; pentru alții, ea acoperă secolul al

XVII-lea; mai este apoi situată între Renaștere

și secolul Luminilor etc. În acest stadiu, problema scapă filozofiei istoriei artei. Să observăm doar că folosirea unei denumiri de origine artistică, mai degrabă decît termenii cu referință politică (ca „războiul de treizeci de ani", „despotism luminat" etc.) traduce deplasarea interesului istoriografiei contemporane[58].

În sfera de aplicare sau de verificare a principiului *artă expresie a unei societăți*, prima categorie de probleme privește paralelismul între diferitele forme artistice. Dacă există o relație oarecare între o artă — arhitectura — și *momentul* ei istoric, trebuie să se presupună corespondențe între această artă și celelalte arte, fără a se atribui unora dintre ele o soartă deosebită. În sistemul lui Wölfflin, unde momentul se reduce la un „mod de viziune", extinderea la pictură și la sculptură nu produce nici o dificultate, datorită generalității criteriilor, care neglijează „sensibilele", proprii diverselor tehnici ale artelor spațiului. De exemplu, clar-obscurul, deși extras din vocabularul criticii picturale, poate fi folosit fără prea multe ezitări pentru sculptură și arhitectură, care se bucură, de asemenea, de contraste luminoase[59]. Dificultăți se ivesc de îndată ce trecem la analiza unei opere literare sau muzicale cu ajutorul criteriilor concepute direct în funcție de artele vizuale. Trebuie să găsim atunci echivalente care să țină seama de particularitățile tehnice. Astfel, problema corespondenței între arte, deja greu de rezolvat la modul absolut, se mai complică încă, în momentul cînd este pusă

[58] E de notat, de altfel, că anumiți istorici rămîn partizani ai primatului istoriei politice. Cf. Delio CANTIMORI, *L'Età barocca*, în *Manierismo, Barocco, Rococò*, *op. cit.*, p. 409.

[59] Semnalăm, în această privință, că a existat poate o anumită șiretenie în capul esteticianului elvețian: definind barocul *pornind* de la marii pictori ai secolului al XVIII-lea, ca Rubens, Rembrandt, Velázquez etc., el înlesnea considerabil reabilitarea barocului, căci acești maeștri nu suferiseră nicicum de devalorizarea artei baroce arhitecturale și sculpturale.

pe plan istoric: trebuie determinate, pe de o parte, relațiile orizontale dintre arte, iar pe de altă parte, relațiile verticale ale fiecărei forme de expresie cu mediul considerat. În schimb, estetica istorică evită să facă comparații între operele ce aparțin unor epoci diferite, acestea putînd duce la erori. De exemplu, a compara *Pantoful de atlaz* al lui Paul Claudel cu arhitectura din *Seicento* înseamnă a neglija faptul că două forme de prezentare pot fi schematic asemănătoare, avînd totuși o semnificație diferită în ce privește contextul lor uman[60]. Prin forța împrejurărilor, procedeele de transpunere sînt pe cît de variate, pe atît de delicate. Cu cît terminologia este mai proprie unei arte, cu atît mai puțin va fi posibilă compararea. Termeni ca „fronton spart", „plan bazilical", „ordin uriaș" etc., nu pot fi întrebuințați ca atare decît pentru a descrie monumente. Dar critica arhitecturală dispune de expresii mai puțin specifice, care permit confruntarea. Dacă se consideră că monumentele baroce prezintă o „supraîncărcare decorativă" se va încerca să se caute într-o operă literară dacă nu „festoane" și „astragaluri", cel puțin figuri analoge, ca metafora continuată sau asindetonul. Și încă aici este vorba de criterii formale. O bază de comparație mai sigură, dar de importanță mai limitată, ne este oferită de subiecte sau de temele de inspirație. Literatura și artele figurative sînt interesate aici în primul rînd, dar muzica poate interveni și ea, îndeosebi cînd nu este pur instrumentală; cazul cel mai frecvent este pentru producția anterioară secolului al XVIII-lea. În ce privește arhitectura, este posibil măcar să ții seama de tipurile ei de destinație (civilă, religioasă, fune-

[60] Sîntem, firește, de acord cu Étienne SOURIAU, în afirmația că estetica istorică comparată nu este practicabilă decît dacă ea presupune că mai întîi sînt rezolvate marile probleme ale esteticii generale comparate, „căci cum să confrunți monumentul Zwinger, poemul *Messiada* și *Recviemul*, dacă noi nu știm cum să confruntăm un monument, un poem, o operă muzicală?" (*La correspondance des arts*, Paris, 1947, p. 17.)

rară etc.), capabile să ne dea indicații globale. În sfîrșit, există vastul repertoriu al calificativelor psihologice (auster, pasionat, burlesc etc.), care converg în mod firesc spre categoriile estetice propriu-zise. Nu lipsesc deci mijloacele pentru stabilirea unor corespondențe între arhitectura secolului al XVII-lea și celelalte manifestări artistice contemporane. În fapt, cercetătorii s-au preocupat foarte puțin de parcurgerea sistematică a tuturor căilor oferite esteticii comparate. Fiecare a mers în acest domeniu la voia întîmplării, de vreo cincizeci de ani, și doar de curînd s-a înțeles necesitatea ordonării cercetărilor. Dar există ceva și mai grav. În loc de a se mărgini la operele grupate în mod firesc de limitele spațio-temporale destul de înguste, bunăoară Franța sub domnia lui Ludovic al XIII-lea, comparatiștii și-au extras exemplele dintr-un cadru atît de vast ca Europa occidentală a timpurilor moderne. Astfel s-a ajuns să se confrunte Montaigne și mica biserică din Wies, un moralist din Bordeaux din secolul al XVI-lea și un loc de pelerinaj construit în Bavaria către 1750.

*

Să luăm puțin în discuție cazul autorului *Eseurilor*, dacă ni s-a ivit în cale. Într-o carte întocmită cu iscusință, Jean Rousset a studiat *Literatura epocii baroce în Franța*. Pe bună dreptate, autorul stabilește de la început că criteriile categoriei pe care o folosește trebuie să fie furnizate de „arhitectura romană a lui Bernini, a lui Borromini și a lui Pietro da Cortona (...) căci numai de la ea te poți aștepta la o definiție pură și indiscutabilă a barocului"[61]. Dar, pe parcursul lucrării, autorul repetă acest adevăr banal că Germania de sud a cunoscut în secolul al XVIII-lea „un baroc înfloritor", „foarte demn de atenție pentru că el duce principiile pînă la ultimele lor consecințe"[62]. Biserica din Wies este deci luată ca exemplu pentru o arhitectură ale cărei caracteristici, după dl. Rousset, se pot

[61] *Op. cit.*, p. 8.
[62] *Ibid.*, p. 176.

formula după cum urmează: „explozie a structurilor, estompare a formelor și instabilitate a echilibrurilor; punere în mișcare a spațiului și a liniilor; înlocuirea structurii printr-o rețea de aparențe în mișcare; decor și *trompe-l'oeil;* mobilitate generală a unei lumi care îl invită și pe spectator la mobilitate." Pe scurt, *Circe* și *Păunul*, metamorfoza și ostentația. Or, Montaigne reprezintă nestatornicia, „imaginea unduitoare și mobilă a ființei", exprimată într-o operă ce se afirmă ca „grotești și monstruoase corpuri, cîrpite cu membre diverse, fără o înfățișare anume, neavînd ordine, succesiune, nici proporție, doar jocul întîmplării". Aceasta nu este de ajuns, observă dl. Rousset, pentru a face din Montaigne un autentic baroc, din cauza predominanței dezordinii și a obsesiei morții, care constituie o piedică pentru baroc în mișcarea lui către exterior; dar Montaigne, ca și François de Sales, Agrippa d'Aubigné și alții, este măcar un „prebaroc"[63].

Dl. Rousset refuză să-și însușească ideea barocului permanent. Cu privire la romantism, el spune foarte bine că „mai mult decît înrudirile, (...) opozițiile sînt cele care e important să fie menționate"[64]. În numele acestui principiu, ne putem întreba dacă deosebirile dintre Montaigne și biserica din Wies nu prevalează asupra asemănărilor. După cum vom arăta în capitolul ce urmează, biserica fraților Zimmermann este în orice caz foarte îndepărtată de arta lui Bernini. De altminteri, este ușor de văzut că criteriile enumerate de Rousset, pornind de la o analiză foarte rapidă a monumentelor baroce renumite, sînt foarte puțin diferențiate: totul se reduce, o dată mai mult, la *mișcare*. Începînd de aici, cine l-ar putea împiedica pe unul care merge pe urmele lui Eugenio d'Ors să depisteze barocul peste tot unde se manifestă cinema-

[63] *Op. cit.*, pp. 236—337.
[64] *Ibid.*, p. 252.

tism?[65] Aportul cărții lui Jean Rousset nu este mai puțin important în această problemă. Tot ceea ce se referă la baletul de curte, pastorala dramatică, tragicomedie, pune într-o lumină nouă producția literară franceză anterioară clasicismului. Cei care consideră barocul literar francez drept un mit ar putea insinua, pe bună dreptate, că autorul nu întrebuințează termenul în această cercetare preliminară care demonstrează, într-o serie întreagă de opere eșalonate între 1580 și 1670, revenirea unor teme ca schimbarea, nestatornicia, *trompe-l'oeil*-ul și podoaba, spectacolul funebru, viața trecătoare și lumea în stare instabilă. Dar nu aceasta este problema. Cercetarea tipologică este perfect legitimă. Eroarea provine dintr-o obsesie a formulării scurte, care adună în cîteva cuvinte un material structurat, dar complex. Nu poate fi vorba de a se nega faptul că *mișcare* și *decor* nu ar fi componente ale barocului; dar despre ce mișcare este vorba? Ostentație, fast, abundență de ornamente, somptuozitate, să fie oare același lucru?

Acest gust pentru definiția lapidară este deosebit de caracteristic într-o altă contribuție a d-lui Rousset, în care găsim de la bun început: „Barocul plastic, mai exact cel arhitectural, poate fi redus la două caracteristici esențiale:

„1. Evanescența formelor, de unde privilegiul curbei, generatoare de mișcare;

2. Proliferarea decorului".[66]

Cele mai sumare cunoștințe despre arhitectura lui Bernini sînt suficiente pentru a denunța fra-

[65] În acest sens, Marcel BRION, *Baroque et esthétique du mouvement*, în *Etudes cinématographiques*, nr. 1—2, 1960, pp. 13—31. „Avem de-a face cu baroc, afirmă BRION, ori de cîte ori există o preponderență a factorului cinetic asupra factorului static" (p. 14).

[66] Jean ROUSSET, *Le Décor et l'Ostentation*, în *Actes du V-e Congrès de Langues et de Littératures modernes* (*Florența, 1951*), 1955, p. 187.

gilitatea unei atare sinteze. Este oare piața Sfîntul Petru „evanescentă"? Nu există decît o nuanță între dinamismul puternic și expansiv al lui Bernini și contracțiile frămîntate ale lui Borromini? Oare bisericile acestuia din urmă sînt mai împodobite decît cele ale Renașterii? Există, desigur, un baroc al proliferării ornamentale; îl întîlnim cu precădere în Spania și mai ales în Mexic. Dar această caracteristică nu este esențială. În orice caz, definiția propusă pînă la urmă de dl. Rousset nu prezintă garanție.

Printre multiplele încercări de a explica literatura prin baroc, una din cele mai recente și, la prima vedere, dintre cele mai singulare, este teza susținută de dl. Philip Butler despre Racine[67]. Autorul nu pretinde nicidecum, s-o spunem de la început, să „barochizeze" în întregime pe cel mai clasic dintre autorii de tragedii francezi. Contrar d-lui Rousset, dl. Butler *pleacă* de la o definiție a barocului, definiție complexă dedusă, în mod esențial, din condițiile politice și sociale ale epocii anterioare lui Ludovic al XIV-lea. Societatea barocă, care își găsește expresia mai ales în teatru, se caracterizează prin renașterea idealului cavaleresc *(l'Astrée)*, prin mistica eroismului conceput ca privilegiu al unei caste (Corneille), prin autoritatea morală a clericalismului (chiar asupra lui Descartes), adică prin niște structuri feudale pe care dl. Butler le califică drept „irațională"[68]. Semnificația clasicismului ar consta prin urmare în reacția împotriva nobilimii (Colbert), în galicanism și toleranța religioasă (înaintea revocării edictului de la Nantes), altfel spus, în zguduirea celor „două coloane ale ordinii baroce": nobilimea și clerul[69]. Tragedia raciniană, chiar păstrînd numeroase aspecte baroce, ar traduce, refractată de temperamentul poetului, acea nouă ordine socială impusă de Ludovic al XIV-lea. *Berenice* (1670) ar marca punctul cul-

[67] Philip BUTLER, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris, 1959.

[68] *Op. cit.*, p. 54 și, în general, tot capitolul întîi.

[69] *Ibid.*, p. 85.

minant al acestui clasicism combatant[70]. Clasicism efemer, de altminteri, căci, începînd din 1677, forţele reacţionare şi iraţionale redobîndindu-şi avantajul, Racine reia legăturile cu barocul, cu puţin înainte de a le relua cu Port Royal, jansenîştii putînd fi puşi, după dl. Butler, în aceeaşi oală barocă ca şi iezuiţii. *Fedra*, într-adevăr, foloseşte temele baroce ale antitezei, ale excesului şi ale paroxismului; ea reintroduce sacrul, pe care Racine încercase să-l elimine în perioada sa libertină[71].

Pe cît concepţia d-lui Rousset ni se pare a cădea în formalism, pe atît cea a d-lui Butler credem că păcătuieşte prin conţinutism. Se ajunge astfel la prezentarea întîmplătoare a lui La Fontaine — ca exprimînd spiritul clasic prin mijloacele barocului[72]! Nu negăm faptul că opere formal asemănătoare nu ar putea conţine sensuri foarte diferite. Pentru a lua un caz extrem, să amintim că critica serioasă a renunţat la apropierile simpliste între sculptura neagră şi cubism, între pictura romană şi expresionism etc. Dar aici este vorba de arte foarte îndepărtate în timp, de stiluri care primesc de la contextul lor cultural semnificaţii evasicontrare (magice, pe de o parte, tehnice, pe de altă parte). Cînd spiritul baroc al unui Corneille este opus spiritului clasic al unui La Fontaine sau al unui Molière, se fac referiri la un mediu social deosebit şi în mişcare, desigur, dar în care pare foarte dificil să se distingă curente sau, mai exact, să nu se distingă decît două. În afară de aceasta, a delimita în opera lui Racine mesajul baroc de mesajul clasic — acesta identificat cam prea repede cu spiritul libertin — înseamnă a uita unitatea stilistică fundamentală a operei raciniene şi a nu recunoaşte prăpastia care desparte, în domeniul artei, opere ca *Fedra* şi *Berenice* de întreaga producţie în care violenţa şi paroxismul se află şi în exprimare.

[70] *Op. cit.*, pp. 232—244.

[71] *Ibid.*, pp. 253—263.

[72] *Ibid.*, p. 296: „Ce poate fi mai baroc decît aceste povestiri cu animale care vorbesc?"

Cu tot interesul pe care-l prezintă, lucrarea d-lui Butler ni se pare foarte caracteristică pentru această inflaţie a noţiunii de baroc, pe care o denunţă astăzi chiar şi cei ce au introdus categoria în domeniul literar francez[73]. Sfera clasicismului se îngustează din ce în ce. Seria de reînvieri sau de reabilitări de care au beneficiat autori ca Théophile de Viau, Malleville, Sponde, Scudéry, Saint-Amant, Rotrou etc., nu influenţa concepţiile tradiţionale; ea îmbogăţea pur şi simplu reprezentarea noastră despre marele secol. Dar dacă începem să considerăm *Cugetările* lui Pascal drept o lucrare tipic barocă. . .[74] Aceste excese nu pot proveni decît dintr-o definire prea îngustă a clasicismului. Vom relua acest punct în părţile a treia şi a patra.

*

Extinderea conceptului de baroc la estetica muzicală a stîrnit şi ea o mulţime de lucrări şi de polemici. Şi aici, germanii au fost cei care au deschis calea. Să amintim identificarea metaforică pe care o face Spengler între barochism şi muzicalism. Unii au aplicat pur şi simplu criteriile lui Wölfflin la operele muzicale, tot aşa cum alţii căutaseră elementele „atectonice" în dramele lui Shakespeare[75]. Astfel, în 1919, C. Sachs căuta picturalul, profunzimea, contrastul etc., în muzica secolului al XVII-lea[76]. Un muzicolog italian, Andrea Della Corte, pleca, în 1933, de la o definiţie literară

[73] De exemplu, Antoine ADAM, *Les ratés de la postérité*, în *Candide*, 3 august 1961: „*Fedra*, prin cel mai absurd contrasens, a devenit o capodoperă a barocului".

[74] Călugăriţa M. J. MAGGIONI, *The Pensées of Pascal, A Study in baroque Style*, Washington, 1950.

[75] Oscar WALZEL, *Shakespeares dramatische Baukunst*, 1916, citat de V. SANTOLI, *Manierismo, Barocco, Rococò*, în culegerea cu acelaşi titlu, deja citată, p. 12. Marcel RAYMOND a propus de asemenea utilizarea relativă a schemelor wölfflîniene în literatură; a se vedea: *Propositions sur le baroque et la littérature française*, în *Revue des sciences humaines*, 55—56, iulie—dec. 1949.

[76] După Suzanne CLERCX, *op. cit.*, pp. 20—21.

scoasă din Croce și căuta analogiile virtuozității și minunatului *à la Marini* în policoralitatea gigantică ce se manifestă începînd cu anul 1650[77]. Dl. Della Corte vede în baroc mai ales un exces și, tot pe urmele lui Croce, găsește că este vorba de o varietate a urîtului[78]. În ciuda protestelor mai multor specialiști[79], expresia a căpătat totuși un sens cu mult mai larg. În multe cazuri, ea desemnează întreaga muzică începînd de la 1690 și pînă la 1750; practic, muzica ar fi barocă între Renaștere și „clasicismul vienez". Frumoasa și savanta carte a Suzannei Clercx nu a contribuit puțin, desigur, la acreditarea acestei accepții[80]. Analizînd diferitele aspecte ale muzicii secolelor XVI, XVII și XVIII, d-na Clercx descoperă peste tot manifestări de *antitetism*, de ruptură de echilibru — în melodie, armonie și ritm. Cum autoarea nu acceptă, pe de altă parte, să facă din Monteverdi, Lulli, Rameau, Schütz, Johann Sebastian Bach etc., niște „decadenți" ai Renașterii, trage concluzia că muzica, contrariu artelor plastice, evoluează de la baroc spre clasic[81]. Concluzie ce pare cam șubredă pentru concilierea cu următoarele două: muzica excelează în

[77] Analogia dintre arhitectură și muzică, din acest punct de vedere, este bine marcată de J. S. PIERCE, *Visual and auditory space in baroque Rome*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV sept. 1959; de văzut și articolul nostru *Sur l'espace musical*, în *La Revue nouvelle*, 15 martie 1961.

[78] Andrea DELLA CORTE, *Il barocco e la Musica*, în *Manierismo, barocco rococò, op. cit.*, pp. 361—375; de confruntat cu poziția lui F. BLUME, *Begriff und Grenzen des Barock in der Musik, ibid.*, pp. 377—384, care acceptă sensul larg și neutru, insistînd totuși asupra varietății de forme muzicale în interiorul epocii baroce.

[79] Alfred Einstein, Wolfgang Osthoff, Jacques Chailley etc., a căror părere este raportată de DELLA CORTE, *ibid.*

[80] *Le Baroque et la Musique*, 1948. În *Baroque et Baroquisme, Humanisme et Renaissance*, 1949, tom XI, 2, pp. 248—259. Fernand DESONAY confruntă tezele Suzannei Clercx despre barocul muzical cu cele ale lui Marcel Raymond despre barocul literar, el însuși definind barocul ca „tensiune a expresivității".

[81] *Op. cit.*, p. 217.

baroc pentru că este o artă a mișcării[82] — și doar rarele momente de clasicism stau mărturie a unei convergențe a artelor. Dacă perfecțiunea se află în baroc, de ce ar tinde muzica spre clasicism? Prin ce minune să explicăm acele evoluții autonome pe care le întîlnim în perioadele de „unitate, de echilibru și de simplitate"? De altfel, vremea lui Haydn și a lui Mozart nu marchează, de fapt, ruptura unității dintre arte? Clasicismul vienez nu este oare contemporan cu primul val romantic, în Germania mai cu seamă, cu *Sturm und Drang*?

*

Nu în mod frecvent se face uz de categoriile estetice în istoria filozofiei. În acest domeniu, specialiștii dispun deja de un arsenal de scheme de clasificare (realism, idealism, empirism, monism, dualism etc.), asupra definiției cărora se poate discuta, dar care sînt adecvate obiectului lor. Pe de altă parte, istoria filozofiei este, cu certitudine, cea mai puțin „anonimă" din toate sectoarele istoriografiei culturale. Un mic număr de personalități puternice cuceresc atenția în acest domeniu. În sfîrșit — și aceasta este în strînsă legătură cu observația de dinainte — istoricii filozofiei s-au interesat în general puțin de inserarea social culturală a sistemelor. Înainte exista cel puțin o paralelă

[82] *Op. cit.*, p. 218 și p. 231. Asupra ansamblului problemei, d-na CLERCX-LEJEUNE a organizat un colocviu internațional, în 1957, la Universitatea din Liège. A se vedea *Le „Baroque" musical. Recueil d'études sur la musique au XVII-e siècle.* Congresele și Colocviile Universității din Liège, 27, „Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, CLXXI", Paris, 1963. Din discuții iese la iveală un anumit scepticism, în ce privește utilitatea termenului baroc în muzicologie. A se vedea, de asemenea de același autor, o comunicare despre *Classicisme et baroque dans la musique française du XVII-e siècle*, la colocviul organizat de către Universitatea din Bologna în 1963: *Il Mito del Classicismo nel Seicento*, Messina-Florența, 1964.

faimoasă, subiect comun al manualelor: Descartes, inițiator al raționalismului clasic. Lanson comparase teatrul corneillian cu *Tratatul asupra Pasiunilor*. Paul Bénichou a arătat pe ce echivoc se baza această comparație[83]. În ansamblu, în orice caz, ideea de clasicism estetic și literar francez simbolizează destul de bine ceea ce reprezintă de obicei *Discursul asupra metodei*[84]. Dar dl. Butler nu se sfiește să afirme că „Spinoza este pentru clasicism ceea ce Descartes este pentru baroc"[85]. Vom admite că proporția șochează, la prima vedere. Bineînțeles, dl. Butler pune aici în funcțiune definiția sa strict sociologică a barocului. După ce a asimilat, în prealabil, barocul și clericalismul, el face din fostul elev al iezuiților un furier al Contrareformei, un conformist, a cărui operă „izvorăște dintr-o dorință de apologie anterioară oricărei hotărîri raționale"[86]. Autorul *Eticii*, cu toate că n-a influențat direct clasicii francezi, este „cea mai înaltă expresie a libertinajului" și, prin urmare, un corespondent spiritual al clasicismului, mișcare prin esență laică, după Butler[87]. Acestei barochizări a cartesianismului cu ajutorul condițiilor sale sociologice — prost interpretate, credem noi — i s-ar putea opune o încercare similară, în care numai

[83] Paul BÉNICHOU, *Morales du grand siècle*, Paris, 1948, p. 25.

[84] Cf. Victor.-L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, *op. cit.*, p. 328: „Succesul clasicismului se poate explica prin prezența unui element burghez numeros, de formație juridică, cu o mai mare aptitudine pentru raționamentul abstract, care își află instrumentul și satisfacția în filozofia cartesiană".

[85] *Op. cit.*, p. 295.

[86] *Ibid.*, pp. 45—47.

[87] *Ibid.*, p. 294. Nu este, oare, vorba aici de interpretarea falsă a vestitului precept al lui Boileau cu privire la respectul pentru „misterele sacre"? Este adevărat că, pentru dl. Butler, Boileau este „cel mai puțin reprezentativ dintre clasici" (p. 299) și un fel de artist baroc rușinos, mai cu seamă pentru că el proclamă nevoia de reguli, dovadă de conservatorism, deci de barochism.

formele sînt luate în considerare. D-na Villette, reluînd schema wölffliniană a unității indivizibile sau a „picturalului", arată cum pictorii baroci, Rubens mai cu seamă, îi răpesc formei „singurătatea ei aristocratică". I se pare că Descartes, prin inventarea geometriei analitice, care substituie formei o rețea de relații, a creat astfel un climat prielnic pentru înflorirea stilului baroc[88]. Într-un studiu mult mai serios, Eugène Dupréel a făcut o confruntare între arta barocă și filozofia contemporană acestei arte[89]. Iată-l pe Descartes devenind din nou clasicul prin excelență, un fel de corespondență simbolică a lui Rafael, iar postcartesienii — mai cu seamă Spinoza, Malebranche și Leibniz — sînt cei care reprezintă „epoca efectiv barocă a filozofiei". Dl. Dupréel subliniază puternic unitatea timpurilor moderne, dar distinge în artă, ca și în filozofie, două momente, nesincronice, ale uneia și aceleiași tentative. Barocul se definește raportîndu-l la clasicism. Sintetismului clasic i se opune sincretismul baroc: artele împrumută mijloacele lor specifice, filozofii vor să le împace pe toate. Nicidecum revoluționari, artiștii baroci sînt niște virtuozi, care supralicitează în raport cu înaintașii lor[90].

[88] Yvonne VILLLETTE, *Les origines d'un style, Quelques théories en cours. Descartes et le style baroque*, în *Études d'art* (Alger), V, pp. 59—69.

[89] E. DUPRÉEL, *Le Baroque et la Philosophie*, în *Revue internationale de philosophie*, 38, aprilie 1949.

[90] Să semnalăm că mai ales Leibniz este acela care, prin imaginea sa dinamică despre univers, a suscitat cercetările. Cf. Dietrich MAHNKE, *Der Zeitgeist des Barock in Leibnizens Gedankenwelt*, în *Zeitschrift für deutsche Kulturphilosophie*, II, 1936, pp. 95—126; BRINCKMANN, *Esprit des Nations*, *op. cit.*, pp. 138—140 și Hans BARTH, *Das Zeitalter des Barocks und die Philosophie von Leibniz*, în *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, *op. cit.*, pp. 413—434. În remarcabila sa lucrare, *L'Europe des Capitales*, Geneva, 1964, dl. G.-C. ARGAN notează că ipoteza care susține că arta barocă, cu formele ei în mișcare, a reprezentat universul în devenirea lui continuă, nu rezistă unei examinări" (p. 21).

*

Barocul apare deci ca unul din acei „semnificanți flotanți" pe care etnologii îi descoperă în culturile primitive. Cu toate acestea, majoritatea studiilor pe care le-am întîlnit în secțiunea de față constituie un progres cert față de teoriile barocului etern, în măsura în care ele se referă la un context istoric relativ precis. Asupra acestui context istoric, luat în considerare în ansamblul său, au fost elaborate mai multe lucrări, înainte și după Eugenio d'Ors. *La Storia dell'età barocca in Italia*, de Benedetto Croce, purta un titlu înșelător în această privință; cartea nu se referă, într-adevăr, decît la literatura italiană din secolul al XVII-lea, literatură decadentă, după părerea lui Croce[91]. În schimb, *Barocul ca artă a Contrareformei* (1921) de Werner Weisbach, își poartă cinstit firma. Weisbach, a cărui teză va fi reluată și confirmată în anumite puncte de Emile Mâle, arată arta barocă drept o expresie a Renașterii catolice și a absolutismului politic[92]. În 1944, Gonzague de Reynold, într-o lucrare pe care a refăcut-o de curînd, trasa foarte pe larg o *Sinteză a secolului al XVII-lea*: el opune în cartea sa, *à la* Hugo, Franța clasică, pe de o parte, iar Europa barocă, pe de alta[93]. Pentru istoricul din Freiburg, secolul al XVII-lea se caracterizează, în toate domeniile, prin predominanța progresivă a temperamentului baroc de către spiritul clasic.

Foarte diferită, ca metodă și rezultate, este marea carte a lui Victor-L. Tapié *Baroc și clasicism*, pe care am citat-o pînă acum de mai multe ori[94].

[91] Benedetto CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, 1925 (a se vedea cap. III).

[92] Werner WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921; Emile MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932; Gustav SCHNUERER, *Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit*, Paderborn.

[93] Paris, 1962. Prima versiune: *Le XVII-e siècle*, Montreal, 1944.

[94] Paris, 1957. De același autor, *Le Baroque*, Paris, 1961, ce rezumă și completează totodată lucrarea precedentă.

Fără a ține la formule, dl. Tapié pleacă de la o evocare precisă a monumentelor romane din *Roma triumphans*, după care studiază răspîndirea acestui stil somptuos și liturgic în diferite țări, mai ales în Franța, Europa centrală și Rusia, în Mexic, arătînd succesul stilului în regiunile cu caracter domenial sau colonial și, în mod mai general, pretutindeni unde societatea era puternic ierarhizată, cu o largă bază țărănească. Insistînd asupra condițiilor economice și sociale, ca și asupra condițiilor religioase și politice, care au favorizat răspîndirea barocului, dl. Tapié nu pretinde de loc să explice caracterul estetic specific al unui stil în care vede mai ales aspectul orbitor, fastuos, grandios[95]. Este sigur că arta, în alte timpuri, în alte țări, a putut satisface, prin mijloace foarte diferite, aceeași nevoie estetică — ne vine dintr-o dată în minte exemplul Romei imperiale — dar nu se poate tăgădui interesul acestei clarificări sociologice, atunci cînd nu i se cere decît ceea ce ea poate da. Avem de-a face cu o explicație comparabilă cu definiția dată goticului de Viollet-le-Duc — ca o artă episcopală și comunală — comparabilă și valabilă în aceleași limite[96].

Foarte interesantă este, după părerea noastră, afirmația, de multe ori repetată, a d-lui Tapié,

[95] Traducerea în engleză a cărții *Baroque et classicisme* a apărut sub titlul *The Age of grandeur*, Londra, 1960.

[96] Pierre GAXOTTE, *Qu'est-ce donc que le baroque?* în *Le Figaro littéraire* din 7 sept. 1957, tăgăduiește orice fundamentare a motivelor propuse de dl. Tapié: „Cînd este vorba de biserici, de palate, de colecții princiare, nu este cazul să se recurgă la structura rurală sau comercială a societății. E vorba de o lume destul de restrînsă de amatori de artă, de constructori, de cumpărători, de «platnici» mai mult sau mai puțin sensibili la teoriile esteticienilor și mai mult sau mai puțin influențați de educația primită în tinerețe. Această societate, sub domnia lui Ludovic al XIV-lea, este aceea a curții". Obiecția nu este pertinentă, căci aici e vorba exact de a ști în care societate totală se inserează societatea de la Versailles: este greu de admis că ea ar fi trăit izolată.

care se sprijină pe numeroase dovezi, şi anume că opoziţia, adeseori postulată, dintre clasicism şi baroc, nu este incontestabilă decît de pe poziţii extreme[97]. În măsura în care, în mod precis, nu există diferenţe contrastante între societatea franceză de pe vremea lui Ludovic al XIV-lea şi societăţile contemporane sincer consacrate barocului, ci o simplă preponderenţă a elementului burghez, Franţa clasică nu este scutită de contaminări baroce.

O dificultate pusă de acest aspect — s-o spunem pe scurt: *rural* — al barocului, rezidă în marile ansambluri urbane construite în acest stil. Pentru René Huyghe, arta barocă este „o artă a cetăţii, a *polis*-ului"[98]. Roma, Viena, Praga, Lecce, Catania, „Florenţa barocului"[99], Salzburg, Anvers etc. vădesc faptul că mediile citadine au întîmpinat la fel barocul ca şi mediile rurale. Dl. Tapié a răspuns acestei obiecţii, făcînd distincţia cazurilor în care caracterul baroc şi caracterul urban nu sînt legate decît superficial (oraşe care nu sînt centrul motor al unei economii regionale) cu a cazurilor în care trebuie admisă o excepţie de la regulă (oraşe maritime — ca Genova, Toulon, Valencia etc.)[100]. Am dori să adăugăm că nu există o contradicţie în a admite, pe de o parte, că burghezia a putut favoriza valorile moderaţiei şi economiei, în sensul estetic al termenului, valori care intră în joc cînd e vorba de clasicism, în momentul cînd ea era o forţă *militantă*, lăsîndu-se apoi în voia exuberanţei şi a fastului, atunci cînd a devenit *victorioasă*. Dovada *a posteriori* despre acest lucru

[97] Vezi în special Victor-L. TAPIÉ, *La tentation baroque en France* în *Connaissance des arts*, iulie 1962, pp. 48—57: „Trebuie să te fereşti de a crede că Italia a fost considerată atunci drept ţara barocului şi suspectată în această privinţă".

[98] În *L'art et l'homme*, *op. cit.*, tomul III, p. 103, col. a.

[99] Cf. André CHASTEL, *Note sur le baroque méridional*, în *Revue des sciences humaines*, 55—56, iulie-decembrie 1949.

[100] A se vedea *Baroque et classicisme*, în *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, oct.—dec. 1959, nr. 4, pp. 719—730 şi *Le Baroque*, pp. 51—54.

ne-ar fi într-adevăr oferită de „Palatul" pe care Garnier i l-a dat burgheziei, sub domnia lui Napoleon al III-lea.

Lucrările d-lui Tapié, care nu decurg deloc dintr-o filozofie marxistă a istoriei, sînt tot atît de îndepărtate de punctul de vedere *geistesgeschichtlich*. Această din urmă metodă nu putea decît să-şi găsească hrană spirituală de calitate din barocul conceput ca un fenomen de cultură. I-am numit deja pe Spengler şi Weisbach. Mai de curînd, C.J. Friedrich punea din nou premisele unei atare interpretări istorice, bazată pe determinarea experienţei specifice unei epoci, aşa cum se cristalizează ea în gîndirea filozofică[101]. Pentru dl. Friedrich, un stil este mai întîi de toate un stil de viaţă. Epoca barocă, ce a culminat între 1610 şi 1660, şi-a avut focarul în experienţa decisivă a puterii omului pus faţă în faţă cu lumea, inclusiv cu experienţa caracterului limitat al acestei puteri. *Leviathan* al lui Hobbes ar însemna că el a devenit conştient de acest *Lebensgefühl*: „The life of man is restless desire for power after power, unto death"[102]. Autorul a consacrat, de altfel, o întreagă lucrare căutării şi — mai trebuie oare s-o spun? — găsirii tuturor manifestărilor barocului înţeles în acest sens[103]. Curios lucru, în timp ce majoritatea istoricilor leagă, pînă la urmă, barocul de o primenire a instituţiilor medievale — ceea ce este rezumat de expresia *artă a Contrareformei* — Friedrich înfeudează destinele barocului celor ale statului modern absolutist, astfel încît personalitatea cea mai semnificativă în acest sens este Cromwell. Iată-ne din nou departe de Bernini! E inutil să subliniem că, pentru Friedrich, clasicismul nu există, pentru că autorul, spre a găsi argumente împotriva tezei

[101] Carl J. FRIEDRICH, *Style and historical interpretation*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV, 2, decembrie 1955, pp. 143—151.

[102] *Ibid.*, p. 150. „Viaţa omului înseamnă dorinţă fără istov de putere după putere, pînă la moarte".

[103] C. J. FRIEDRICH, *The Age of the baroque*, New York, 1952.

lui Karl Vietor, conform căreia barocul exprimă monarhia absolută, scoate în evidență faptul că Poussin a refuzat ofertele primite de la curtea lui Ludovic al XIII-lea![104]

Să mai semnalăm, în același sens, un studiu al lui R. Herbertz, care crede că experiența fundamentală a barocului a fost, pe de o parte, heliocentrismul (de unde spaima, generatoare de „tensiune" pe care a provocat-o descoperirea „spațiilor infinite"); pe de altă parte, un panteism și un panenteism care îl obligă pe om la „o luptă fără cruțare"[105]. Pe baza unei atare reprezentări dramatice a timpurilor moderne, se pot risca interpretări foarte divergente. Dilthey, postulînd heterogeneitate radicală între mișcarea spirituală a Contrareformei și noile tendințe artistice născute din Renaștere, consideră că exagerarea și sentimentalitatea barocului trădează ruptura unității spirituale[106]. Cum istoriografia actuală, fie că folosește fie că nu, conceptul de baroc, insistă mult asupra laturii „tumultuoase" a secolului al XVII-lea[107], s-au căutat în această direcție argumentele unei arte care a marcat o predilecție netă pentru efectele de contrast. Dar e necesar să spunem că preferințele istoricilor înșiși se lasă cîteodată ghicite. Aceste preferințe sînt chiar, întîmplător, net politice, și am spune chiar, dacă ni se îngăduie să schematizăm într-un domeniu în care schematismul a făcut deja atîtea ravagii, că barocul este privit cînd de pe o poziție cînd de pe alta. Pentru dl. Butler, după cum am văzut, caracterul reacționar al „societății baroce", „bazată pe exploatarea maselor țărănești"[108], nu lasă nici o îndoială. Dl. Francastel, fără a fi tot atît de radical, înclină oarecum în această direcție. Barocul, spune el, „vrea să reprezinte ceea ce există și nu să caute sensuri noi enigmei lumii"[109]. El mai este, spune Francastel în altă parte, „instrumentul de înrobire a imaginației populare unor eresuri și rituri bine definite"[110]. Robert Mandrou, care gravează o acvaforte despre „mentalitatea patetică" și „revoluția socială" a perioadei 1600—1660, acumulează însemnări despre cruzimea, superstiția, formalismul, rafinamentul în crimă și desfrînare etc., pe scurt, un climat de dezintegrare „din care a ieșit barocul, din care s-a nutrit inconștient"[111].

În Cehoslovacia, mai ales, unde patrimoniul artistic este foarte bogat în monumente baroce, atenția se îndreaptă astăzi către o interpretare ingenioasă, pe care dl. Tapié a semnalat-o publicului francez[112]. Caracterul frămîntat al artei baroce — iar acest caracter, să observăm în treacăt, este deosebit de accentuat în Boemia — ar traduce luptele sociale ale unor vremuri de umilințe. Artiștii cei mai buni ar fi avut, într-un fel, presentimentul artei democratice viitoare. Într-o lucrare publicată, nu de mult, la Dresda, putem citi că artiștii

[104] *Style and historical interpretation, loc. cit.*, p. 146.

[105] R. HERBERTZ, *Philosophie des Barocks*, în *Annuaire de la Société suisse de Philosophie*, IV, 1944, pp. 102—126; citat după sumarul dat de S. CLERCX, *op. cit.*, p. 223.

[106] W. DILTHEY, *Théorie des conceptions du monde*, Paris, 1946.

[107] Cf. H. MÉTHIVIER, *L'Ancien Régime*, Paris, 1961: „Marele secol a fost un secol dur, puțin sensibil (...), un secol în care totul era dramă și luptă pentru fiecare... (etc.)", p. 64. Autorul trimite îndeosebi la lucrările lui Roland MOUSNIER, Robert MANDROU, Pierre MÉON etc.

[108] *Op. cit.*, p. 50.

[109] P. FRANCASTEL, *Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du baroque*, în *Retorica e Barocco, op. cit.*, p. 60

[110] P. FRANCASTEL, *Baroque et classicisme. Histoire ou typologie des civilisations*, în *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 1959, ianuarie-martie, p. 149.

[111] Robert MANDROU, *Le Baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale*, în *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 1960, 5, sept.-oct, pp. 898—914. Autorul generalizează pornind de la „Spania miracolelor", trimițînd la J. ORTEGA Y GASSET, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, 1950.

[112] *Baroque et classicisme*, pp. 274—275. Autorul se referă la o lucrare a lui Jaromir NEUMANN, 1953.

din epoca absolutistă exprimau prin acorduri disonante şi efecte de forţă lupta forţelor populare împotriva claselor feudale[113]. Ar exista, de exemplu, o intenţie de revoltă în măştile schimonosite pe care Schlüter le-a sculptat pentru Arsenalul din Berlin. . .

Pentru a încheia provizoriu această trecere în revistă a barocului luat ca fenomen de civilizaţie, ne vom mulţumi să spunem acum cît a fost de mult denaturat în ansamblu acest punct de vedere, în sine legitim, datorită aceloraşi cauze care au făcut să se piardă proiectarea conceptului pe planul metaistoric: generalizarea excesivă şi introducerea, pe furiş, a unor consideraţiuni laterale. Vom arăta, la sfîrşitul acestui capitol, cum trebuie pusă corect, după părerea noastră, o problemă despre care minimum ce se poate spune este că e tot „în curs de studiere". Înainte de aceasta, însă, va trebui să întîmpinăm ultimele două probleme prevăzute în schema de discuţie adoptată, şi anume, să amintim valoarea barocului şi legătura lui cu clasicismul.

3. VALOAREA BAROCULUI

În timp ce odinioară barocul era luat drept un fenomen patologic, astăzi am fi cu toţii de acord să-i recunoaştem un caracter „normal". Să lăsăm la o parte comparaţia propusă de d'Ors — cu femeia „veşnica bolnavă". Să considerăm un bun cîştigat legătura făcută între baroc şi epoca modernă, fie şi numai pentru acea motivare metodologică că este atît de greu să reuşeşti a circumscrie barocul în istorie, încît oricum tot de aici trebuie s-o pornim. Am abordat obiectul prezentei secţiuni atunci cînd am amintit care era părerea obişnuită despre baroc cam cu o jumătate de secol în urmă. L-am întîlnit şi pe parcurs, fie la o serie de teoreticieni ai barocului etern, fie la mai mulţi partizani ai barocului istoric. E greu, desigur, să se facă o distincţie între problemele de fapt şi problemele de valoare. Să reamintim că o judecată de valoare implicită o conţin chiar şi acele teorii ce postulează neutralitatea observaţiei ştiinţifice, precum şi teoriile evoluţioniste. Nu poţi îndepărta fără trudă spectrul „decadenţei", o dată ce ai pus accentul pe caracterul „tardiv" al barocului. Pe de altă parte, adeseori e suficientă alegerea unui epitet pentru a răsturna de la pro la contra întreaga semnificaţie a aceluiaşi fapt. Bunăoară, acolo unde dl. Tapié vorbeşte, cu privire la puterea bisericii Contrareformei, despre o *Roma triumphans*, dl. Francastel, care rareori îşi ascunde părerile personale, vorbeşte de „Contrareformă *agresivă*"[1].

N-ar trebui să se creadă că asemenea judecăţi sînt proprii celor care nu prea iubesc catolicismul. Le întîlnim, la fel, la anumiţi „liturgişti severi sau grijulii să atenueze ceea ce separă biserica romană de bisericile reformate, preoţi care lasă să se întrevadă un regret faţă de amploarea la care a ajuns acest gust pentru somptuos"[2]. Călugărul dominican Cocagnac nu se mulţumeşte cu atît: lui i se pare că „barocul constituie un cadru

[113] Georg MIELKE, *Barock*, Dresda, 1961, p. 13.

[1] În *Baroque et classicisme: histoire ou typologie des civilisations*, *loc. cit.*, p. 148. Sublinierea ne aparţine.

[2] *Dixit* Victor-L. TAPIÉ, *Le Baroque*, *op. cit.*, p. 37. Să reţinem că nu este vorba numai de un regret platonic ci, uneori, de iconoclasm activ. Ne-a fost dat să citim, într-o recentă cronică a lui André CHASTEL, că în diferite provincii din Franţa, „clerul, aplicînd fără discernămînt noile consemne cu privire la despuierea de podoabe şi observarea unei sărăcii demne, elimină, unul după altul, altarele din lemn aurit şi doboară statuile baroce". (Cf. *Le Monde* din 22 august 1958). Eminentul istoric a revenit asupra acestei probleme, încă foarte actuală, într-o cronică cu titlul explicit: *Mort aux retables*, *Le Monde*, 5 februarie 1965. Cu privire la jafurile practicate în secolele XVII şi XVIII, Louis RÉAU vorbea despre un „vandalism al canonicilor". Astăzi există un vandalism al preotului de şoc.

puțin favorabil pentru viața credinței"[3]. Improvizîndu-se psihanalist, el vede în biserica barocă „teatrul unei dezlănțuiri a libido-ului" care „nu știe cum se luptă corp la corp grația și păcatul". Recunoaștem aici ecoul, de o sută de ori repercutat, al maliţiosului comentariu făcut de președintele de Brosses în fața *Sfintei Tereza* a lui Bernini; dar sesizăm și ceea ce desparte un cuvînt de duh de o explicație pedantă. Mai nuanțat, părintele Régamey, într-un articol ce conține de altfel foarte fine observații al căror interes îl vom sublinia la timpul potrivit, își încheie totuși, și el, niște *Însemnări despre barocul roman* cu o critică a acestei arte în mod abuziv triumfală (lumea protestantă scăpa); a acestei arte pentru afirmarea credinței care uită „marile sinteze tradiționale", a acestei arte universale care nu cunoaște decît „comuniunea în masă mare"[4]. Pînă la urmă, părintele Régamey, de acord în această privință cu Victor Hugo, Malraux și mulți alții, nu atribuie geniu decît creștinismului medieval: „o mînăstire cisterciană din secolul al XII-lea, o catedrală gotică, *Pietà* din Villeneuve, retablul din Issenheim, San Marco, cupola Capelei Sixtine țîșnesc din inima bisericii, aievea ca pe atunci cînd el se ruga, lăuda pe Domnul și sîngera"[5]. O fi poate adevărat, dar cum putem ști? Dl. Tapié va spune, în ceea ce îl privește: „Cît e de greu să îndrăgești catolicismul fără nici o înțelegere a artei pe care el a inspirat-o timp de un secol și jumătate!"[6] La care dl. Francastel va răspunde: nicidecum, ceea ce te izbește, după Trento, este ruptura dintre biserica catolică și marea artă; de altfel, dacă barocul a fost bine văzut de mai multe generații și, prin urmare, reflectă sen-

[3] A. M. COCAGNAC, *Le baroque face au silence*, în *L'art sacré*, sept.-oct. 1954, p. 11.

[4] R. P. RÉGAMEY, *Notes sur le baroque romain*, în *La Maison Dieu: Revue de pastorale liturgique*, 1951, 26, pp. 143—164.

[5] *Ibid.*, p. 161.

[6] Victor-L. TAPIÉ, *Le Baroque et la société de l'Europe moderne*, în *Retorica e Barocco*, *op. cit.*, p. 226.

timentul părinților noștri, figurile de la Saint-Sulpice sau mozaicurile de la Sacré-Coeur „sînt tot atît de perfect ortodoxe și incontestabil ele sînt bine văzute de generațiile de azi"[7]. Și să-l auzi pe dl. Francastel vorbind fără ocolișuri despre „habotnicia Contrareformei"...

Nu orice baroc este totuși religios. Dacă nu mă înșel — căci în acest domeniu totul este posibil — nu s-a pretins vreodată că Rubens era baroc în tablourile lui bisericești și nu în cele mitologice. Tot astfel, chestiunile de gust se manifestă independent de conținutul tridentin al artei baroce. D-na Clercx mărturisește că simte puțină înclinație pentru arhitectura romană din *Seicento* care o șochează „prin abuzurile, necuviințele și lipsa ei de mister"; muzica barocă, dimpotrivă, o încîntă[8]. Dl. Van Lier, la rîndul lui, consideră că muzica epocii s-a acomodat slab „la atîta ostentație și vitalitate facilă"[9]. Chiar dacă nu iei în considerare decît arhitectura barocă, se poate discuta la nesfîrșit. Germanii situează pe primul plan pe Fischer, Neumann, Asam etc., de care ne vom ocupa îndată. Dar un cunoscător eminent al Germaniei, dl. Robert Minder, deși admite că acești maeștri au un rang onorabil în arhitectura europeană, adaugă că „acest rang este departe de a fi primul"[10]. Louis

[7] P. FRANCASTEL, *La Contre-Réforme et les arts en Italie à la fin du XVI-e siècle*, în *À travers l'art italien*, Paris, 1949, pp. 68—69; articol reprodus în *La réalité figurative*, „Bibliothèque de sociologie de l'art", Paris, 1965. Cf. de același autor, *Le réalisme de Caravage*, în *La Gazette des Beaux-Arts*, XX, 1938, pp. 45—62: „A se vedea în hotărîrile Conciliului de la Trento o sursă spirituală pentru arta Contrareformei înseamnă a lua efectul drept cauză" (p. 47). Această ultimă referire în E. PRÉCLIN și V.-L. TAPIÉ, *Le XVII-e siècle*, Paris, 1949, p. 518.

[8] *Op. cit.*, p. 235.

[9] *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 162.

[10] R. MINDER, *Allemagne et Allemands*, Paris, 1948 p. 107.

Réau, unul dintre istoricii de artă francezi cei mai receptivi la valorile baroce, consideră că *Vierzehnheiligen* sau abaţia din Melk „se numără, pe drept, printre capodoperele arhitecturii baroce ale secolului XVIII", dar are oroare de sculptura care se află acolo. Socoteşte că operele unor Feichtmayer, Permoser, Asam, Ignaz Günther etc., sînt nişte „marionete strîmbe şi dezarticulate"[11]. Recenzînd o expoziţie de artă rococo bavareză, criticul ziarului *Times* scria în 1956: „E absurd să-ţi pui întrebarea dacă aceste opere sînt frumoase". Dar dl. Pevsner, care raportează această observaţie sarcastică, este de o părere cu totul diferită; el precizează că numai Tiepolo poate fi comparat cu Günther, acest Günther pe care Louis Réau îl socoteşte un meşter de manechine[12]. Dar trebuie ţinut seama şi de variaţiile de gust individuale. Dl. Georges Cattaui, de exemplu, după ce fusese, la capătul unei frumoase cronici, apologetul sensibil al barocului[13], scrie, într-un studiu despre Hardouin-Mansart: „Chiar în vremea cînd, în bisericile din Italia, Spania sau Austria, stilul iezuit şi rococoul se afirmă luxuriant prin arhitecturi de stuc pictat, gofrate, deformate, răsucite, contorsionate, Mansart ştie, evitînd totodată uscăciunea jansenistă, să rămînă sobru şi rezervat[14]. În capela din Versailles, Cattaui admiră „o sobră opulenţă", acolo unde tînărul Voltaire nu vedea decît un farafastîc fastuos" iar Saint-Simon un „catafalc imens"[15]. Prin extinderea conceptului la diferitele sectoare ale activităţii culturale, disensiunile nu sînt mai puţin clare. Eugène Dupréel se declară „net favorabil" artei baroce, care cel puţin a creat spectacolul de operă, dar e foarte sever faţă de acei postcartesieni pe care îi consideră că sînt baroci[16]. În schimb, Brinckmann nu-şi putea închipui ceva mai sublim, mai luminos şi mai mistic totodată decît doctrina leibniziană. Barocul literar nu place nici el tuturor. Desigur, nu se riscă prea mult, din acest punct de vedere, cînd sînt barochizaţi un Shakespeare un Corneille sau un Calderon; dar un Godeau, un Chapelain, un Scudéry? Chiar dacă erudiţia este, din principiu, mai curînd zgîrcită cu elogiile, ne întrebăm dacă istoricii barochizanţi au de gînd să mai scormonească în nămolul literaturii clasice, fără speranţa de a găsi acolo măcar cîteva pepite, providenţă a antologiilor.[17]

Privind aproape în exclusivitate domeniul literar, judecata cea mai severă asupra barocului rămîne aceea a lui Benedetto Croce[18]. Prin reacţie mărturisită împotriva uzajului în sens pozitiv a categoriei la istoricii germani, Croce reia accepţia neoclasică a termenului: o varietate a urîtului. Admite, pentru comoditate, expresia „artă barocă" sau „epocă barocă", dar nu se poate pierde din vedere, spune el, că „respectînd riguros termenii, ceea ce este cu adevărat artistic nu e niciodată baroc iar ceea ce este baroc nu este artă"[19]. Gustul (adică prostul gust) baroc se defineşte prin căutarea episodului de bravură, a efectului, a uimirii, prin acel *far stupir* al Cavalerului Marino. Croce schiţează pe această temă un tablou dezo-

[11] L. RÉAU, *L'Europe française au siècle des lumières* Paris, 1951, pp. 282—283.

[12] Conversaţie radiofonică a lui N. PEVSNER (B.B.C. Programul 3, noiembrie 1954), reprodusă în albumul *Rococo art from Bavaria*, Londra, 1956.

[13] G. CATTAUI, *Baroque et rococo*, în *Critique*, 122, iulie 1957.

[14] G. CATTAUI şi Pierre BOURGET. *Jules Hardouin-Mansart*, Paris, 1956, p. 67.

[15] *Le Temple du goût*, ed. critică, Carcassonne, 1938, p. 119 şi *Mémoires*, text din Tapié, *Baroque et classicisme*, *op.. cit.*, p. 239.

[16] *Le Baroque et la Philosophie*, *loc. cit.*, p. 224.

[17] Cf. îndeosebi André BLANCHARD, *Classiques et baroques. Anthologie des lyriques français de 1550 à 1650*, Lyon, şi Jean ROUSSET, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, 1961.

[18] *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, ed. 1946 (ed. orig. 1925.)

[19] *Ibid.*, p. 37.

lant al pseudoliteraturii italiene a *Seicento*-ului — epocă de depresiune artistică, inexplicabilă prin fapte istorice. De altfel, nu totul este de dispreţuit în această epocă, departe de aşa ceva, căci ştiinţele fizice şi morale sînt în plin avînt, cu Galilei, Torricelli, etc.; în această privinţă, *Risorgimento* începe în jurul anului 1670[20]. Nu-l respingi cît ai bate din palme pe un Croce. Lecţia din lucrarea sa poate fi înţeleasă de altfel, dintr-un anumit punct de vedere pe care îl vom expune mai încolo. Dar se va observa că ilustrul napolitan îşi fundamentează judecata pe două argumente *a priori* foarte discutabile. Tăind orice legătură dintre artă şi istorie, Croce refuză în mod absolut ideea unei pluralităţi de stiluri, a unei partituri a reuşitei artistice. Numai personalităţile geniale contează, creaţia transcendînd oricare dat material şi stilistic. Dar, printr-un paradox inerent idealismului său evoluţionist, Croce reintegrează, de fapt, critica operelor în istoria spiritului. El neagă, de exemplu, orice pozitivism Contrareformei, mişcare conservatoare, perioadă moartă între progresele secolului al XVI-lea şi secolului al XVIII-lea. Singura personalitate artistică pe care o admite gustul său — Tasso — este în mod arbitrar legată de Renaştere[21].

Dînd aceste mostre de divergenţe de opinie în ce priveşte valoarea artistică a barocului, nu vrem cîtuşi de puţin să insinuăm că această problemă ar fi zadarnică şi de prisos. Nu împărtăşim nicidecum părerea dr. Munro, pentru care „o rămăşiţă naivă a gîndirii primitive îl îndeamnă pe critic să-şi proiecteze propriile reacţii emotive în lumea exterioară şi să presupună că lucrurile sînt într-adevăr bune sau rele în ele însele"[22]. Noi credem că există desconsiderări injuste şi

[20] *Ibid.*, p. 51.

[21] A se vedea observaţiile juste ale lui Louis GILLET, *M. Benedetto Croce et l'Italie „baroque"*, în *Revue des Deux Mondes*, 15 sept. 1930.

[22] Thomas MUNRO, *L'esthétique en Amérique*, în *Revue d'esthétique*, VIII, 1—2, 1952, p. 192.

entuziasme excesive. Dar trebuie să mărturisim că e mai uşor să ne înţelegem asupra principiului însuşi al obiectivităţii valorilor estetice — baroce sau altele — decît să întocmim palmaresuri capabile să întrunească un consimţămînt unanim. Ceea ce sîntem în drept să pretindem, în orice caz, este o respingere deschisă a consideraţiilor extraartistice. Argumentele cu care se vine împotriva barocului, cel mai adesea aluzive, pornind de la conţinutul religios, rural, feudal etc., pe care el îl exprimă sau îl favorizează, sînt lipsite de pertinenţă. Acelaşi lucru trebuie să-l spunem despre locurile comune, care se întemeiază pe prejudecăţi tot atît de eronate sau nedemonstrabile ca şi superioritatea sau inferioritatea rasei germane în materie de artă plastică, sau ca prioritatea „constructivismului" în estetica arhitecturală. Spirit genial, dar adeseori înşelător, Elie Faure susţine că germanii nu au putut să aibă o arhitectură mare pentru că peisajele germane sînt urîte[23].

Dar adevărata problemă, în cazul acesta, este aceea pe care am fost determinaţi să o definim relativ la Baudelaire, şi anume folosirea justă a categoriilor. În linii mari, se poate spune că barocul a fost prea adesea lăudat, în nişte termeni care trebuiau logic să ducă la concluzia că este vorba de urîtul propriu secolului al XVII-lea. La drept vorbind, terenul în care intrăm este presărat cu capcane. Şi chiar dacă barocul ar însemna urîtul, ar putea să răspundă numeroşi esteticieni, n-ar fi totuşi din această cauză o non-valoare artistică, căci ar mai trebui să se şi dovedească, în prealabil, că arta are ca finalitate „producerea frumuseţii"[24]. Gîndirea estetică contemporană — considerată la cei mai eminenţi reprezentanţi ai săi — a moştenit din

[23] „Mă gîndesc la insignifianţa, la urîţenia sau la banalitatea pitorească a Europei din centru şi din est, la monotonia, la neutralitatea paşnică şi solemnă a Elveţiei (etc.)" E. FAURE, *L'esprit des formes*, ed. 1957, p. 80.

[24] Definiţie din *Vocabulaire* de Lalande, *sub verbo*.

secolul al XIX-lea un postulat metodologic conform căruia frumosul nu este decît „circumstanță subsidiară" de altfel echivocă și vagă"[25] raportat la faptul primordial al creației sau al expresiei artistice[26]. Dar, fără a intra în amănuntele problemei, se poate remarca faptul că această deposedare metodologică a frumuseții se reduce adeseori la deposedarea *unui anumit tip* de frumusețe. Cu alte cuvinte, semnificația reală a termenului *Kunstwissenschaft*, cu privire la tradiționala *Aesthetik*, se transformă într-un pluralism al categoriilor și deplasează problema. În loc să se definească frumosul, definindu-se, dintr-o singură dată, și arta prin finalitatea ei, se caută omogenitatea categoriilor. Se ajunge, din acel moment, să i se acorde două sensuri foarte diferite cuvîntului frumos, după cum el desemnează o ordine a valorilor în raport cu care se grupează anumite opere, anumite stiluri, sau după cum el arată condițiile cărora trebuie să le corespundă oricare operă de artă pentru a fi într-adevăr artistică. Deci, atunci cînd un Etienne Souriau definește arta ca „activitate deliberat plăsmuitoare de lucruri și, în mod mai general, de ființe aparte, a căror finalitate le este existența"[27], nimic nu ne împiedică să numim frumoase aceste obiecte excelente, demne de a trăi pentru însăși excelența lor. Să mai notăm că urîțenia, din această perspectivă, nu se va mai identifica neapărat cu absența oricărei calități estetice, dar va putea, în funcție de contexte, să semnifice o calitate, sau un ansamblu de calități, îndepărtîndu-se de normele frumuseții, dar avînd o savoare artistică proprie, nu în mod pozitiv — aici se află eroarea lui Baudelaire — ci *în mod funcțional*, adică prin referire la dezvoltarea ontologică a frumuseții.

[25] E. SOURIAU, *La correspondance des arts*, Paris, 1947, p. 31.

[26] Asupra disocierii frumosului și artei, a se vedea MORPURGO-TAGLIABUE, *L'esthétique contemporaine*, Milano, 1960, în care acesta este unul din laitmotive.

[27] *La correspondance des arts*, p. 31.

Așa stînd lucrurile, problema valorii barocului poate fi pusă pe două planuri. Sau e vorba de a ști dacă „fenomenul", cum spune Eugenio d'Ors, este normal față de niște reguli, care nu sînt în mod necesar cele ale clasicismului sau ale manierismului; sau dacă nu cumva e vorba de a hotărî, vrînd-nevrînd, dacă operele ce au reputația de a fi baroce corespund condițiilor de existență pe care sîntem îndreptățiți să le așteptăm de la oricare operă de artă și, în mod mai deosebit, dacă răspund imperativelor proprii fiecărei tehnici artistice. În primul caz, cauza este înțeleasă de mult timp: nu mai este posibil să se reducă valoarea estetică la modalitățile pe care ea le are în sisteme al căror caracter relativ este astăzi recunoscut. Știm că frumosul formal, așa cum niște generații și l-au putut propune, nu este decît un ideal printre altele. În al doilea caz, dezbaterile rămîn deschise. Desigur, este ușor de a tranșa problema în mod empiric, într-un număr mare de ipoteze. Putem să ne întrebăm dacă Tintoretto nu aparține mai degrabă manierismului decît barocului, dar geniul lui pictural nu poate fi pus la îndoială, chiar dacă unii — unanimitatea *efectivă* nu se cere — au putut să-și exprime rezerve în această privință. Teoretic, răspunsul este infinit mai greu de dat, în măsura în care criteriul de artă este departe de a fi fost izolat. Unii au căutat acest criteriu într-o stare psihologică: delectarea, după Poussin; minunarea, după Leonardo; *extazul*, spune dl. Huisman[28]. Dar bucurie, beatitudine, încîntare, plăcere — toți acești termeni fiind susceptibili de nuanțări sau de deosebiri — nu sînt, întotdeauna, decît semnele unei experiențe a valorii estetice; în plus, ei nu sînt obligatoriu actuali, nici legați de experiența artistică, nici măcar de experiența specific estetică. Alții au încercat să definească criteriul artei *a parte objecti* sau, cel puțin în relația fenomenologică

[28] Denis HUISMAN, *Le critère de l'art*, în *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Etienne Souriau*, Paris, 1952.

a spectatorului cu opera. Aşa e dl. Henri Van Lier, care vede în artă realizarea unui absolut formal expresiv al unei totalităţi *semnificante*[29]. Această definiţie, ce împacă un mare număr de puncte de vedere în ciuda abundenţei de criterii subsidiare pe care le pune în joc, rămîne tributară în mare măsură unei evaluări arbitrare. Dovadă este că autorul admite că ea nu se aplică decît unui număr foarte restrîns de opere, la anumite lucrări ale lui Rubens, bunăoară, dar nu la Van Dyck[30]. Trecerea de la stadiul filozofic la stadiul critic rămîne una din aporiile reflecţiei despre artă. Croce refuza să-i recunoască un caracter de poezie operei lui Pascoli; însă alţi experţi, în numele aceloraşi principii, ajung la un rezultat opus[31]. Încă o dată, nu vrem să afirmăm că şi unii şi alţii au dreptate. Dar dacă vrem să ajungem la un minimum de înţelegere efectivă, este de preferat să începem cu nişte criterii mai restrînse, fie deduse din coerenţa unei tehnici artistice anume, fie din criterii negative, adică din caracteristici a căror lipsă este suficientă pentru a denunţa eşecul artei.

Putem examina acum, cu titlul de exemple, trei termeni-cheie din estetica barochistă, a căror folosire este grevată de echivocuri: mişcare, *trompe-l'oeil*, supraîncărcare.

Într-un articol, de altfel simpatic, dedicat arhitecturii baroce germane, dl. Tanneguy de Quénétain, descriind uimitoarea sa descoperire a bisericii din Ottobeuren, în Suabia, îşi rezumă astfel impresiile: „Acolo, a fost un dezmăţ. Întreaga biserică era scuturată de convulsii"[32]. Curioasă apologie! Cum să înscrii la activul artei arhitecturale un atare efect, atît de manifest contrariu uneia din condiţiile ei fundamentale? Ce poate să mai rămînă ca *lăcaş*, ca *adăpost*, dintr-un edi-

[29] În *Les arts de l'espace*, *op. cit.*

[30] *Ibid.*, p. 106.

[31] După MORPURGO-TAGLIABUE, *op. cit.*, p. 607.

[32] TANNEGUY DE QUÉNÉTAIN, *Le feu d'artifice du baroque allemand*, în *Réalités*, nr. 82, martie 1961, p. 62.

ficiu pradă contracţiilor violente şi dezordonate? Fără îndoială, nu poate fi vorba aici decît de o formulare stîngace, dar am greşi dacă am crede că am fost prea aspri faţă de o incorectitudine ocazională. Am recenzat mai înainte destule teorii în care mişcarea este dată drept caracteristica esenţială a barocului. A defini barocul ca *Bewegungsstil* constituie un loc comun în literatura germană pe această temă[33], şi această trăsătură este adeseori pusă în legătură cu dinamismul spiritului germanic. Tot referitor la Ottobeuren, dl. Vanuxem scrie că „barocul este aici numai mişcare"[34]. Dar să cădem de acord. Că mişcarea este esenţială pentru artele timpului, care se bucură de toate varietăţile ritmicii şi agogicii, este mai mult decît evident. Că artele spaţiului, în pofida inerţiei lor materiale, pot integra mişcarea în contextul lor, este un fapt pe care estetica contemporană l-a scos suficient în evidenţă[35]. Nu trebuie, de asemenea, să uităm că multe distincţii se impun pe planul reuşitei artistice. A vorbi de mişcare în cazul dansului, muzicii, literaturii, care sînt prin natura lor stilizări ale timpului, este tautologie pură. De altfel, confundarea integrării mişcării în artele plastice, la nivelul formelor, cu reprezentarea unor obiecte animate, i-a făcut pe mulţi esteticieni, îndeosebi germani, să nu vadă dinamism decît în manifestările cele mai superficiale ale acestui fenomen. Henri Focillon a spus în chip fericit că forma clasică nu se defineşte nicidecum prin imobilitate absolută, ci prin „freamătul uşor, imperceptibil, care îmi arată că ea trăieşte"[36]. Din acest punct de vedere,

[33] Cf., de exemplu WEISBACH, *Die Kunst des Barock*, Berlin, 1924, p. 73.

[34] J. VANUXEM, *Du baroque romain au rococo germanique*, în *L'art et l'homme*, tom III, p. 153, col. B.

[35] Să trimitem în special la Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tom II, Paris, 1953, pp. 344—376.

[36] FOCILLON, *Vie des formes*, *op. cit.*, p. 23.

nu putem nega că tentația artiștilor baroci — ne gîndim în special la sculptori — a fost de a se dedica imitării mișcării, a agitației chiar, pînă la a pierde din vedere că beneficiul era foarte mic față de ceea ce se pierdea din coerența formală. Matteo Marangoni, admirator totuși al artei baroce, merge pînă la a spune că mișcarea se exprimă cu atît mai eficace cu cît rămîne în germene — mai mult sugerată decît reprezentată[37]. Fără a aprofunda această problemă, putem spune că mișcarea nu poate fi trecută, pur și simplu, la activul artei plastice baroce. De altfel, chiar în literatură, în teatru sau într-un poem, faptul recurenței temelor dinamice nu constituie nicidecum luarea unei hotărîri premature, fără o cercetare prealabilă privind valoarea instaurării formale a acestei date materiale.

Iluzia sau *trompe-l'oeil*-ul este o altă trăsătură descori remarcată în legătură cu barocul. Și în această privință, ambiguitatea termenilor provoacă unele confuzii. Pe acest teren, trebuie să se ducă din nou lupta pe două fronturi: pe de o parte, împotriva celor care, în numele unor concepții greșite, cum ar fi cea a sincerității artei, îi reproșează barocului gustul său de *„a străluci"*; pe de altă parte, împotriva celor care laudă fără discernămînt barocul, glorificîndu-i calitățile care luate *ad litteram*, nu sînt decît pură virtuozitate tehnică. În primul caz, unii vor reproșa, de exemplu, arhitecților baroci de a fi simulat aurul sau marmura prin placaje sau stucuri, ceea ce este un nonsens, arta trăind numai din aparențe. Se știe că reabilitarea goticului de către Viollet-le-Duc se sprijinea îndeosebi pe „raționalismul" sistemului ogival. Acum că s-a demonstrat, în urma lucrărilor lui Pol Abraham și Hans Sedlmayr, că mecanica constructivă a catedralelor este în mare măsură fictivă, că arcul butant este acolo pentru a da iluzia unui epolment mai curînd decît pentru a contrasprijini efectiv împingerea bolților, vom minimaliza oare

[37] MARANGONI, *Apprendre à voir*, Neuchâtel, 1947, p. 197.

pentru aceasta, în numele „lămpii adevărului" a lui Ruskin, un sistem care nu încetează de a fi eficace pentru percepția estetică?

Les Voix du silence ale lui André Malraux conțin o critică foarte clară a picturii baroce, pusă pe seama propagandei iezuite[38]. După Malraux, care definește arta ca un refuz al aparențelor — formulă atît de echivocă! — iezuiții, „vrînd să împingă la extrem seducția tablourilor bisericii" ar fi favorizat „stilul celei mai mari iluzii", „pictura care sublima tablourile vivante pe care colegii lor le puneau la loc de cinste". Or, dacă nu se poate nega latura teatrală și spectaculară a barocului, e de ajuns să privești un tablou baroc spre a vedea că „iluzia" lui nu se reduce deloc la un iluzionism, înțeles în sensul de reproducere exactă a unui spectacol. Este inevitabila neînțelegere asupra *„trompe-l'oeil"*-ului. Există, desigur, un autentic *trompe-l'oeil* în pictura occidentală, începînd cu Renașterea; de pildă, dulapurile false în marchetărie din cabinetul de lucru al lui Federigo la Urbino, sau anume natură moartă olandeză care prezintă o pasăre atîrnată de un perete simulat etc. Nimeni nu s-a gîndit vreodată să facă din aceste isprăvi idealul artei. Dar cînd e vorba de bolțile pictate, în maniera lui Pozzo — și această artă a stîrnit o mare emulație în Germania, unde Tiepolo, la Würzburg, va da capodopera genului — nu se mai poate discuta de iluzionism. Pe cine ai putea convinge că mulțimile romane, la Sfîntul Ignațiu, au putut, o singură clipă, să fie păcălite de fratele Pozzo? Cum oare, dacă nu din prejudecată, *a văzut* dl. Rousset *„trompe-l'oeil"* în plafoanele pictate de Appiani la Vierzehnheiligen, în aceste forme fulguitoare amestecate cu un rocaille foarte puțin naturalist[39]? Desigur, există, în pictura barocă, ca și în aceea a lui Rafael sau David, acea „înșelătorie" de care se plîngea Pamphile, purtătorul de cuvînt al lui Roger de Piles, în *Dialog despre colorit*; această

[38] MALRAUX, *Les voix du silence*, Paris, 1952, pp. 88—90,

[39] J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 173.

iluzie există în însăşi logica artei figurative: ea nu este prin nimic proprie barocului, şi se poate spune chiar că, în multe cazuri, barocul a deformat, exagerat, stilizat, cu mult mai mult decît a făcut-o Renaşterea. Reproducerea unui subiect oarecare, real sau imaginar, neavînd, ca atare, nici o valoare, nu putem merge nici pe urmele unui apărător al barocului, cum e Nicolaus Pevsner, atunci cînd el afirmă că Bernini a vrut să creeze o iluzie de realitate în vestita capelă Cornaro de la Santa Maria della Vittoria[40]. Fie că Bernini a vrut s-o dea, fie că nu, rezultatul nu are nimic de-a face cu Muzeul Grevin; din fericire, mai trebuie oare să o spunem?

Altă sursă de neînţelegeri: supraîncărcarea ornamentală. Nu poate fi vorba de a nega că „supraabundenţa îi priește geniului baroc", cum spune Germain Bazin, nici că retorica sa are ca resort amplificarea, cum afirmă Georges Cattaui[41]. Dar aceştia sînt termeni cu dublu tăiş. Să notăm, de altfel, că în multe cazuri ne punem întrebarea dacă cutare sau cutare istoric a văzut într-adevăr acumularea decorativă pe care o semnalează relativ la un anumit moment. Totul este relativ, desigur, iar atunci cînd dl. Bodo Cichy vorbeşte despre castelele baroce în care „pereţii şi plafoanele sînt acoperite cu scene de o bogăţie de invenţie aproape inepuizabilă, de valuri de culoare şi de ornamentaţie"[42], descrierea sa este exactă, dacă ne gîndim, prin contrast, la un interior de uzină al lui Gropius sau la o biserică cisterciană despuiată cu grijă de timp şi de restaurări; dar este suficient să răsfoim albumul d-lui Cichy ca să ne dăm seama

[40] N. PEVSNER, *An Outline of european architecture*, Londra, ed. 1961, p. 187 („Totul din capelă contribuie la această iluzie de *peinture vivante*").

[41] G. BAZIN, *Le baroque ibérique et le nouveau monde*, în *L'art et l'homme*, tom. III, p. 164, col. A şi G. Cattaui, *Baroque et rococo, loc. cit.*, p. 159.

[42] Bodo CICHY, *Art et secrets des grands bâtisseurs*, Paris, 1962. p. 341 (traducere după *Architektur und Baustile*, Stuttgart, 1959).

că San Marco din Veneţia sau San Miniato al Monte (secolul al XII-lea) sînt decorate tot atît de îmbelşugat ca şi Versailles, considerat — s-o spunem în treacăt — operă barocă. Nu este posibil să faci distincţie între Renaştere, manierism, baroc, clasicism, rococo, bazîndu-te pe ornamentarea mai mult sau mai puţin bogată. Panteonul lui Soufflot este tot atît de ornat ca San Carlino alle Quatro Fontane de Borromini; este altfel decorat, aceasta e tot.

Cînd ne aflăm efectiv în prezenţa unei acumulări, a unui exces, ar trebui iarăşi să ne întrebăm dacă excesul nu este, după cum observă subtil Régamey, „lipsa de exces care era necesară"[43]. Altfel spus, noi vrem să ştim dacă, în logica însăşi a operei, se poate suprima cutare motiv, cutare mulură, ameliorînd astfel decoraţia. Régamey mai poate fi citat cu folos atunci cînd notează, referitor la maniera în care Bernini a decorat imensa navă a bisericii Sfîntul Petru din Roma: „aşa-zisa exagerare barocă a fost, în cel mai faimos dintre cazuri, singura măsură"[44]. În acest sens, credem noi, trebuie judecate toate excesele, revărsările, licenţele, proliferările, violenţele, exacerbările, nestăvilirile etc., pe care atîţia istorici ai artei sau literaturii le descoperă în baroc, fără a fi atenţi la faptul că asemenea trăsături, luate în absolut, n-ar îi putut semnifica decît eşecul.

4. RAPORTUL BAROCULUI CU CLASICISMUL

Sfîrşitul secţiunii precedente ne-a condus implicit în miezul celei de-a patra probleme controversate: raportul barocului cu clasicismul, raport de fundamentală opoziţie, după Eugenio d'Ors. Nu vom reveni asupra celor spuse anterior. Nu vom păşi pe urmele tuturor celor care văd în istoria culturii, urmîndu-l pe P. Kohler, un ocean de baro-

[43] RÉGAMEY, *Notes sur le baroque romain*, *loc. cit.* p. 153.

[44] *Ibid.*, p. 151.

chism din care răsar citeva insulițe de clasicism[45]. Ne vom menține, pentru motivele arătate mai sus pe terenul barocului înțeles ca aspect al civilizației în vremurile moderne. În secțiunea a II-a am văzut deja că majoritatea specialiștilor care fac uz de categorie, în istoria literaturii sau a muzicii, în istoria artei sau în istoria culturii, păstrează o distincție de principiu între baroc și clasicism, dar că e departe de a domni acordul asupra definiției acestor termeni și, prin forța lucrurilor, asupra faptelor pe care le desemnează, cutare operă fiind clasică pentru unii, barocă pentru alții.

Există totuși o tendință — reprezentată mai ales în Germania și în Statele Unite, pe linia unui Spengler sau a unui Wölfflin — de a considera barocul ca o caracteristică fundamentală a culturii secolului al XVII-lea, subînțelegîndu-se că acest secol XVII se revarsă cu mult peste cadrul lui prea îngust. Am văzut, de altminteri, că studiile barochizante, de orice gen, manifestă o înclinare imperialistă, al cărui rezultat e de a mărgini clasicismul în timp ce i se recunoaște încă autonomia, în limite din ce în ce mai restrînse: un clasicism „în piele de sagri".

Printr-o ciudată răsturnare, în timp ce odinioară se denumea clasică „o situație artistică ce domnește de la sfîrșitul secolului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al XIX-lea și care se prelungește pe o bună perioadă din secolul al XIX-lea"[46], astăzi este folosit, în același sens, termenul de baroc. Deși există în aceasta, după părerea noastră, un abuz și o nouă sursă de confuzie, acest mod de exprimare nu este lipsit de merit: el păstrează, într-adevăr, acea unitate fundamentală a culturii europene moderne, rezultată din Renaștere, unitate pe care o închegare a varietăților stilistice riscă a ne face s-o pierdem din vedere. Este prea adesea

[45] P. KOHLER, *Lettres de France*, Lausanne, 1943.

[46] Citat raportat la un curs ținut la Sorbona de Étienne SOURIAU, *L'évolution du besoin esthétique à travers les âges* (1900—1961); rezumat redactat de auditori.

uitată asemănarea dintre operele acestei întregi perioade, asemănare bazată pe un anumit număr de postulate, care nu vor fi răsturnate decît la sfîrșitul secolului al XIX-lea; de exemplu, ideea că există reguli și modele: acordul tonal în muzică, metrica în poezie etc. Rămîne însă acest fapt ce corelează o mare varietate de opere într-un context unitar: categoriile, fie că sînt propriu-zis estetice sau istorico-stilistice sau tehnice, sînt valabile în măsura în care puterea lor de diferențiere este egală cu capacitatea lor de universalizare. Trebuie oare să stabilim o cotă-parte de clasicism și alta de baroc, sau să-l considerăm pe unul ca pe o varietate a celuilalt?

Iată, în această privință, părerea d-lui Hatzfeld[47]. După el, barocul este un stil serios și original complet diferit de cel al Renașterii. Aceasta din urmă se definește prin umanismul hedonist și păgîn, iar barocul printr-o tensiune metafizică, al cărei prototip este conflictul între experiența galileană și credința tridentină. Pînă aici, nimic foarte nou. Dar dl. Hatzfeld înțelege, pe de altă parte, să păstreze principiul perfecțiunii artistice. Există opere reușite și opere de prost gust. În consecință, el propune să fie rezervat termenul de baroc, în sens favorabil, pentru a desemna operele pure și lipsite de afectare, iar cel de barochism să fie păstrat pentru operele supraîncărcate (*overadorned* = excesiv de împodobite). Clasicismul fiind tendința către perfecțiune, barocul pur, adică *classical baroque* se află în operele în care a fost operată fuziunea dintre elementele realiste și stilizarea abstractă, fără ca să fi fost pierdut conținutul psihologic al epocii: sensul marilor valori creștine, al eternității și al infinitului, al eroismului etc. Mergînd pe urmele unora ca Leo Spitzer, Franco Simone, Richard A. Sayce etc., dl. Hatzfeld nu vede nici o contradicție în expresia aceasta de *classical baroque*; iar în interpretarea ei, apropierea nu poate

[47] Helmut HATZFELD, *The Baroque from the view point of the literary historian*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIX, decembrie 1955, pp. 156—164.

şoca, fiindcă cei doi termeni nu sînt situaţi la acelaşi nivel. Nu e vorba deci de o artă *mixtă*, ţinînd de două stiluri diferite, cum ar fi, de pildă, în cutare monumente ale Renaşterii, unde sînt combinate elementele de modă antică cu moşteniri ale goticului. Barocul se află în conţinut, clasicul se află în formă, o concepţie despre formă cuprinsă în cuvintele raţiune, reţinere, decenţă, proporţie şi măsură. Clasicismul este o moştenire greco-romană; barocul este o creaţie a Contrareformei. Capodoperele lui au fost create de Tasso, în epopee, de Cervantes, în roman, de Corneille (nu scutit de barochism) şi mai ales de Racine, în tragedie[48]. Se înţelege cum după ce pune asemenea premise, dl. Hatzfeld a putut să schiţeze un tablou comparativ între arta şi literatura din Franţa (1600-1715) în volumul cu titlul *The Baroque Classicism*[49], în care, de pildă, cutare pasaj din discursul funebru al lui Bossuet pentru Condé este pus în legătură cu bustul lui Coysevox, în care capela din Versailles este ilustrată cu descrierea unui templu din *Télémaque* al lui Fénelon etc.

Înainte de a ne exprima părerea despre teoria d-lui Hatzfeld, să mai dăm cîteva exemple, paralele cu ale sale, din domeniul artelor plastice. În a sa istorie a arhitecturii, doctorul Cichy nu distinge o perioadă clasică. Între Renaştere şi neoclasicism — acesta din urmă fiind înzestrat cu autonomie — se întinde epoca barocului şi a rococoului. Nu ne miră deci dacă aflăm că Colonada Luvrului este „exemplul cel mai frumos şi cel mai pur al barocului francez, în ce are el mai clasic“[50]. Barocul francez se caracterizează într-adevăr, pentru dl. Cichy, printr-o „claritate rece şi măsurată“[51].

[48] Referitor la acest punct, autorul, *loc. cit.*, face o trimitere la articolul său *A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literature*, în *Comparative Literature*, I, 1949, pp. 113—139.

[49] HATZFELD, *Literature through Art*, New York, 1952.

[50] Bodo CICHY, *Art et secret des grands bâtisseurs*, *op. cit.*, p. 338.

[51] *Ibid.*, p. 337.

Această periodizare este un lucru curent în Germania. Ea fusese adoptată de celebra colecţie *Propyläen*, în 1924, Weisbach studiind în acelaşi volum arta barocă în Italia, în Franţa, în Germania şi în Spania. Pentru Weisbach, raportul Franţei cu barocul se explică prin temperamentul naţional, cu gustul lui pentru claritatea raţională şi pentru consecvenţa logică. Aplicîndu-şi ideea că cele două surse spirituale ale barocului sînt, pe de o parte, Contrareforma, iar pe de alta, absolutismul monarhic, Weisbach crede că-i descoperă Franţei secolului al XVII-lea o faţă dublă: clasică şi barocă[52]. Clasică ar fi arta religioasă, căci biserica din Franţa opune rezistenţă iezuitismului[53], iar barocă arta princiară, deoarece Ludovic al XIV-lea întruchipează la nivelul cel mai înalt monarhia absolută.

În volumul *The Pelican History of Art*, dedicat de Sir Anthony Blunt artei franceze dintre 1500 şi 1700, titlurile subcapitolelor sînt luate din istoria politică (Richelieu şi Mazarin, Ludovic al XIV-lea şi Colbert etc.). Dar, sub aceste etichete de modă veche, este pus şi conflictul dintre baroc şi clasicism. Pentru eminentul director al Institutului Courtault, ascensiunea clasicismului francez corespunde cu perioada lui Richelieu şi Mazarin (1630-1660). Există o paralelă între clasicismul lui Poussin în pictură şi clasicismul lui Corneille în tragedie. Expresia cea mai pură şi cea mai completă a clasicismului este François Mansart: claritate îmbinată cu subtilitate, moderaţie cu bogăţie, respectare a regulilor cu supleţe, precum şi o concentrare, prin eliminarea superfluului[54]. Acest spirit clasic se acomodează

[52] *Die Kunst des Barock ...*, *op. cit.*, p. 57.

[53] Implicit, acest mod de a vedea lucrurile tinde să diminueze valoarea artei religioase franceze: „S-au preluat tipurile dezvoltate la Roma, care au fost transformate mai mult sau mai puţin bine şi liber, fără multă contribuţie personală“, „Man übernahm die in Rom ausgebildeten Typen und wandelte sie mehr oder weniger frei und gut ab, ohne viel eigene Erfindung aufzubieten.“ (*Ibid.*).

[54] A. BLUNT, *Art and architecture in France, 1500—1700*, Londra, 1953, p. 154.

uneori cu barocul roman, îndeosebi la Le Vau. Între 1661 și 1685, epoca glorioasă a Regelui-Soare, compromisul se accentuează, Ludovic al XIV-lea fiind împărțit între gustul său personal pentru fast, calitate barocă, și imposibilitatea de a adopta ca atare o artă care servise atîta, mai ales în domeniul religios[55]. Colonada, de exemplu, este barocă prin scara ei, prin efectele de profunzime și varietatea ritmică, dar clasică, prin definirea clară și simplă a maselor, linia rigidă a fațadei, antablamentele regulate, corectitudinea Ordinului[56]. Odată cu declinul domniei, tendințele baroce sînt din ce în ce mai puțin comprimate: ele izbucnesc în capela Invalizilor de Hardouin-Mansart[57], în ansamblul omogen al lui Puget, de la Versailles, în pictură, cu rubensienismul (La Fosse, Jouvenet, Coypel).

Cel mai puțin lucru care se poate spune, după ce am confruntat aceste scheme explicative, este faptul că opinia publică nu se îndreaptă în direcția către care tindea Eugenio d'Ors: recunoașterea unei opoziții ireductibile între baroc și clasicism. Cînd ni se prezintă un amalgam de spirit clasic și forme baroce, sau viceversa; cînd un amestec de forme clasice cu forme baroce. Eroarea comună acestor reprezentări are ca proveniență și o confuzie în ce privește semnificația fundamentală a clasicismului. Pînă la urmă, s-a ajuns să ne facem despre clasicism o părere *negativă*. „Barocul înseamnă libertatea", spunea deja Marcel Raymond[58]. Prin urmare, clasicismul înseamnă constrîngerea. Și, fără îndoială, aceasta se poate înțelege, deoarece clasicismul se bazează în mod esențial pe elaborarea și respectarea regulilor, respectiv pe autoritatea modelelor. Dar se uită prea adesea că această credință într-o axiomatică a artei antrenează, prin însuși acest fapt, o voință de a *sintetiza*, cu pericolul eclectismului academic pe care îl implică. Dacă ar trebui neapărat rezumat printr-un cuvînt idealul clasic, s-ar putea spune: echilibru. Echilibru, adică media justă între două excese. Clasicismul înțelege să ocupe locul din centru și nu să se situeze la unul din poli. Așadar, cînd se pretinde, de exemplu, a se face din victoria rubensienilor o manifestare a contraofensivei baroce, la sfîrșitul secolului al XVII-lea[59], trebuie să ținem seama că, în însăși gîndirea lui Roger de Piles era vorba, pînă la urmă, de promovarea unei concepții despre pictură mai complete a „părților" sale.[60] De altfel, comparînd gustul francez cu cel al altor națiuni, Roger de Piles îl declară cu tot dinadinsul „atît de împărțit încît e dificil să formezi despre el o idee justă"[61]. Dl. Hatzfeld și alții n-au decît să denumească baroc tot fondul de idei al secolului al XVII-lea și *classical baroque* clasicismul acelei epoci! Dar, pentru a apăra astăzi drepturile barocului, ni se pare deosebit de periculos să pui pe seama „barochismului" sau a manierismului, înțelese ca aberații, oricare artă ce nu tinde spre echilibru, fuziune armonioasă, exactitate, ci înțelege să se îndrepte spre extreme sau, cel puțin, să tindă spre ele. Dl. Hatzfeld îi sacrifică astfel, cu toată seninătatea, pe Calderon și Marivaux.[62].

Bineînțeles, concepția pe care o propunem, și care nu are nimic revoluționar, nu duce automat la o catalogare pe două coloane a operelor clasice și a operelor baroce. Ea permite, de altfel, examinarea tuturor cazurilor intermediare, căci este de

[55] *Ibid.*, p. 229.

[56] *Ibid.*, p. 232.

[57] *Ibid.*, p. 260. (Interiorul este tot atît de baroc ca și exteriorul).

[58] Marcel RAYMOND, *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, 1912, p. 137.

[59] Cum procedează mai ales Marcel RAYMOND, *Le baroque littéraire français*, în *Manierismo, Barocco, Rococò*, *op. cit.*, p. 126.

[60] Cf. R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages et un Traité du peintre parfait, de la connaissance des desseins, et de l'utilité des estampes*, Paris, 1699.

[61] *Ibid.* pp. 477 și urm.

[62] *The baroque from the viewpoint ...*, loc. cit., p. 162.

la sine înțeles că nu există, de fapt, decît echilibruri oscilante și dezechilibruri controlate. Ea are mai ales avantajul de a apăra concomitent omogenitatea frumosului și pluralitatea categoriilor.

Concluzie

Prezentînd această trecere critică în revistă a barocului, n-am căutat să ordonăm teoriile, cu intenții ascunse, în jurul vreunei idei în curs, în maniera hegeliană. Nu am tăinuit incoerențele pe care le prezintă atît de multe lucrări, dacă nu întotdeauna în esență, cel puțin atunci cînd vrei să-ți formezi din ele un tablou sinoptic. Nu avem pretenția de a judeca din toate privințele fondul unor studii care, pînă la urma urmei, se întind, după cum am văzut, asupra a cel puțin trei secole de creație culturală, artistică, literară, muzicală, legată adesea de istoria intelectuală și morală a unui număr de peste zece națiuni. Strădania noastră s-a îndreptat, în primul rînd, către principiile de estetică generală care au operat, conștient sau nu, în această literatură istorico-critică.

Cu toate neclaritățile care persistă și pe care ar fi inutil să pretindem că le putem ascunde, ni se pare că pozițiile pe care le credem cele mai solide ar putea fi rezumate după cum urmează:

1. Baroc trebuie să se spună, în sens propriu, despre un stil arhitectural creat la Roma, în secolul al XVII-lea și care, drept urmare a primatului de necontestat al Italiei, de la Renaștere pînă în secolul al XVIII-lea, a fost imitat într-un anumit număr de țări. Arhitecturii trebuie să i se alăture pictura și sculptura decorativă, acest epitet nepunînd de loc în discuție statutul de artă majoră al acestor tehnici auxiliare.

2. Această arhitectură purcede din Renaștere, dar se îndepărtează simțitor de ea, atît pe planul formal cît și pe cel al inspirației. Ea se bazează pe scheme constructive și compoziționale absolut identice acelora puse la punct de Renașterea matură, dar le folosește în mod diferit și în alte țeluri.

3. În loc de a reduce, cu orice preț, stilul baroc la o singură caracteristică fundamentală, trebuie să ne străduim să ajungem la o definiție de tip sindromatic, integrînd aspectele formale și expresive a căror conlucrare singură este determinantă.

Din punct de vedere tehnic, să citățm dezechilibrul constructiv, disocierea dintre structură și ornament, ruperile de unitate, sugestia dinamică, înclinarea spre colosal și efect; aceste elemente sînt expresive prin ele însele, oricare formă fiind, după părerea noastră, simbolică; dar poate să existe o reduplicare a sensului, sau un nou contrast, prin temele figurative ale decorului: imagini de extaz sau de martiriu, de elan, de triumf, unire a macabrului și a sărbătorescului, gesturi vehemente și afectare etc.

4. Faptul că barocul a fost creat în mediul roman al Contrareformei, influența hispanică asupra acesteia, informează despre condițiile sociale de înflorire a acestui stil. Prin reacție împotriva idealului individualist, intelectual și platonizant al Renașterii, arta barocă vrea să fie colectivă și populară; ea se pune în slujba unui discurs care înțelege să zguduie puternic imaginația.

5. Este legitim să se extindă denumirea de baroc la alte forme ale producției estetice, literare sau muzicale, mai mult sau mai puțin contemporane, mediul construit arhitectural exercitînd, de altfel, o influență directă asupra sensibilității comune. Se poate, de asemenea, vorbi de un baroc profan, Renașterea catolică făcînd ea însăși parte dintr-o mișcare socială și politică mai vastă.

6. Fără a se dramatiza exagerat situația globală a secolului al XVII-lea, trebuie să ținem seama de numeroasele conflicte, de tot felul, ce caracterizează epoca. Procedee pur formale, ca expansiunea dinamică sau ostentația decorativă, nu-și capătă întregul lor sens decît într-un climat de luptă și de cucerire.

7. Barocul nu este singurul curent posterior Renașterii, și numai printr-o sinecdocă se poate vorbi de „civilizație barocă" pentru timpurile moderne.

Între Renașterea matură și barocul propriu-zis se înscrie faza manieristă, caracterizată prin tensiunea paradoxală între rafinamentul formal hiperclasic și neliniștea spirituală produsă de tulburările din secolul al XVI-lea.

Manierismul este un stil în primul rînd pictural și în al doilea rînd literar.

8. Tradiția clasică este reînviorată în pictură de pictorii Carracci și de Poussin, ea se menține în arhitectură prin intermediul influenței lui Palladio, se răspîndește în Franța, în toate domeniile, într-o perioadă de timp care nu trebuie restrînsă în mod abuziv. Idealul certitudinii raționale, care îi animă atunci pe francezi — de la Descartes la La Rochefoucauld cel mai important este să nu fii tras pe sfoară — se opune la supralicitarea efectelor, la complezența retorică, la licență și la fantezia barocului. Clasicismul este mai pur în literatură decît în artele plastice, căci acestea din urmă sînt mai mult supuse curentelor internaționale.

9. Nevoia de a se stabili geografia barocului se face simțită din ce în ce mai mult, pe o arie care se întinde din Brazilia la Moscova și, ca o consecință, necesitatea unei determinări a subspeciilor stilistice.

Prezenta lucrare, prin analiza unor aspecte ale arhitecturii germane a secolului al XVIII-lea, vrea să contribuie la o mai bună discriminare a unui complex cultural — Europa timpurilor moderne — care nu e posibil, fără a comite un abuz, să fie redus la o singură categorie.

III. STILUL ROCOCO ÎN ARHITECTURĂ ÎN GERMANIA DE SUD ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

Chiar dacă neglijăm în mod deliberat ideea unui baroc etern, mărginindu-ne la barocul istoric, dificultățile rămîn, numeroase, — după cum s-a văzut — nu numai cu privire la uzajul cultural al termenului, dar și cu privire la cea dintîi folosire, pe terenul limitat al arhitecturii din timpurile moderne. Cercetarea noastră vizînd la o mai mare discriminare, considerăm că am putea defini din punct de vedere estetic *un stil arhitectural rococo*, ireductibil la stilul baroc și la stilul clasic. Vom obține un dublu beneficiu: vom limita expansiunea barocului în timp și în spațiu; vom releva specificitatea unei arte, care nu poate fi apreciată decît aflîndu-i intenția. Mai mult, vom vedea, în cele din urmă, avantajul pe care ni-l aduce această distincție istorico-stilistică în ceea ce privește problema fundamentală a omogenității valorii estetice. Termenul rococo a intervenit rar în expunerea critică pe care am făcut-o dosarului baroc. Într-adevăr, nu este exagerat să spui că opinia generală înțelege prin rococo o nuanță de baroc: a defini pe unul din ele ar echivala cu a-l defini pe celălalt, cu cîteva precizări în plus. Or, tot așa cum ni se pare periculos să faci din clasicism o nuanță a barocului, ni se pare fals să faci din rococo o varietate a barocului. Această greșeală devine și mai gravă cînd tratezi rococoul drept un ultrabaroc, cînd vezi în el înflorirea tendințelor baroce. După cum am spus, mate-

rialul pentru analiza noastră estetică ne este oferit de arhitectura germană a Germaniei de sud din secolul al XVIII-lea. Să precizăm imediat că ansamblul acestei producții nu este omogen și că nu este vorba să o calificăm simplu drept rococo. Pentru a simplifica lucrurile și, în același timp, să punem bazele discuției, ne referim cu prioritate la cîteva monumente celebre: biserica Vierzehnheiligen, din Franconia, a lui Balthasar Neumann; biserica din Wies, în Bavaria superioară, a fraților Zimmermann; pavilionul Amalienburg din parcul Nymphenburg, de la München, a lui François Cuvilliés. Alte opere de acești arhitecți sînt susceptibile de a fi invocate din motive diferite. *Neumann:* anumite părți ale castelelor din Würzburg, de la Brühl, de la Werneck, de la Bruchsal; biserici din Etwashausen și din Limbach, „Käppele" la Würzburg, Sf. Paulin din Trier. *Zimmermann:* bisericile din Steinhausen și din Günzburg, mînăstirea din Buxheim. *Cuvilliés:* saloane și teatru ale reședinței din München. În Bavaria și în Würtemburg, bisericile construite de J.M. Fischer (Diessen, Berg-am-Laim, Zweifalten, Ottobeuren) ne lasă mai nehotărîți, dar elementul rococo predomină. La fel, în ce privește regiunea lacului Constanța: de la Weingarten la Einsiedeln și Saint-Gall, și mai ales Birnau, barocul cedează din ce în ce mai mult rococoului. Opera fraților Asam (Weltenburg, Sf. Johann-Nepomuk la München) este prea multiformă pentru a interveni aici[1]). Vom lăsa la o parte Saxonia, neputîndu-i examina operele *de visu*; în schimb, anumite aspecte din Potsdam, pe care nu-l cunoaștem decît din fotografii, ne par a aparține indiscutabil rococoului.

Iată acum cîteva opinii curente privind această producție în totalitate sau parțial. Louis Réau, specialist în arta germană: „Biserica pentru pelerinaj din Wies este *nec plus ultra* apoteoza barocului.[2] Un istoric eminent, dl. Préclin: „Superioritatea de prim rang a barocului izbucnește în stilul rococo de origine italiană și borrominescă, cu planuri gigantice, decoruri în *trompe-l'oeil* și policrome destinate a face ca monumentul să pară mai mare decît este[3]". Dl. Jacques Vanuxem, care a studiat această artă cu o mare erudiție: „Un edificiu rezumă toate tendințele rocaille-ului și, chiar prin aceasta, pe toate cele ale barocului. Această biserică din Ottobeuren este extraordinară (...). Această biserică ni se înfățișează ca efortul suprem al barocului. Este buchetul unui foc de artificii aprins la Roma, cu o sută cincizeci de ani în urmă[4]". (Ca și cum, ne spunea unul din profesorii noștri, un foc de artificii poate să ardă încet!) Dl. René Huyghe, teoretician al barocului biologic: „Țările germanice nu și-au reluat locul și mersul înainte decît în secolul al XVIII-lea. Le aștepta barocul, pe care ele îl așteptau, în fond. Europa germanică constituia un focar în care forțele vieții păstrau o impetuozitate nepotolită, mai mult dornică să fraternizeze cu universul decît să se disciplineze (...). Această reînnoire avea să-și găsească una din formele cele mai extreme în Bavaria meridională, cu biserica din Wies"[5]. Dl. Frédéric Van der Meer, profesor la Nimègue: „Geniul german se trezește. Arta barocă, în declin, prezintă prin el ultimele sale splendori, sub formele rococoului"[6]. Louis Hautecoeur: „Toate aceste țări ale Europei centrale,

[1] Frații Asam, singurii care s-au format la Roma (1712—1714), au transpus decorul italian cu un patetism și o supraîncărcare ce ni se par incompatibile cu rococoul.

[2] *Allemagne* „Les Guides bleus", ed. 1959, p. CV.

[3] *Le XVIII-e siècle*, vol. II, *Les forces internationales*, Paris, 1952, p. 709.

[4] În *L'art et l'Homme, op. cit.*, tom III, p. 153. În vol. III din *L'Histoire de l'art*, publicată în „Encyclopédie de la Pléiade", Paris, 1965, dl. VANUXEM dezvoltă ideea, schițată în *L'art et l'Homme*, a unei distincții între un „baroc de supraîncărcare" și un „baroc de mișcare". Mai citim în această lucrare, p. 648: „Ottobeuren (...) edificiul ce rezumă cel mai bine toate tendințele rocaille-ului și, chiar prin aceasta, toate cele ale barocului".

[5] *Ibid.*, p. 134.

[6] *Atlas de la civilisation européenne*, Bruxelles, 1952. p 164.

prin mijlocirea artiștilor italieni care au lucrat la numeroase curți, au cunoscut formele barocului, au descoperit fanteziile lui Borromini și ale lui Guarini și, sistematice pînă la exagerare, și au dus excesul lor la extrem"[7].

Dacă ne întoarcem către istoriografia de artă germană, găsim cel mai adesea același dangăt de clopot (opiniile relatate mai sus îi repercutează ecoul). În capitolul precedent (partea I), s-a arătat teza îndrăzneață conform căreia barocul, fiind la modul ideal german, nu s-a putut desăvîrși decît în Germania. Într-un studiu consacrat anume *Rococo*-ului *german*, dl. Hegeman vede de asemenea în rococo faza ultimă a unei dezvoltări organice: „Este realizarea posibilităților extreme ale barocului"[8]. Noțiunea de rococo se pierde în aceea de „Spätbarock" (baroc tîrziu)[9]. Neumann reprezintă apogeul „stilului imperial", inaugurat la Viena de Fischer von Erlach[10]. Sistematizarea spațială de la Wies este împlinirea unei căutări inaugurată în Renaștere[11]. Firește, mulți autori admit cutare sau cutare caracter original al operelor enumerate mai

[7] *Histoire de l'art, op. cit.*, tom II, p. 648. Ar trebui să se acorde o atenție deosebită frumosului album de fotografii pe care dl. Pierre CHARPENTRAT l-a comentat recent, cu o finețe și o erudiție ce stîrnesc admirația (*Baroque*, col. „Architecture universelle", Freiburg, 1964). Simplul fapt că acest excelent critic a studiat arhitecturile italiană și germană din secolele XVII și XVIII sub titlul *Baroque* arată îndeajuns că dl. CHARPENTRAT este mai sensibil față de tranziții decît față de rupturile stilistice. Merge, fără îndoială, pînă acolo încît spune că „începînd din anul 1730, rococoul inundă Germania"; în altă parte, descrie cu subtilitate „construcția spațiului rococo": dar Amalienburg, Wies, Steinhausen, Vierzehnheiligen nu reprezintă la urma urmei decît un episod din „marea aventură barocă" (p. 57).

[8] *Deutsches Rokoko*, Königstein im Taunus, 1958, p. 9.

[9] Kurt GERSTENBERG, Introducere la *Baukunst des Barock in Europa, op. cit.*, p. XII.

[10] PINDER, citat și aprobat de Hans REUTHER, *Die Kirchenbauten Balthasar Neumanns*, Berlin, 1960.

[11] Hugo SCHNELL, *Die Wies*, München, f.d. (1961).

sus, dat tot pentru a le lega de un baroc global. Este adevărat că, pentru germani, totul este baroc între Renaștere și clasicism, care nu începe decît cu Goethe. Wilhelm Hausenstein, ilustrîndu-și eseul despre geniul baroc prin Wies, Amalienburg, Vierzehnheiligen etc., recunoaște aspectul „intim" și „gratios" al rococoului, însă de luat în considerare „în cadrul relativ greoiului geniu baroc"[12].

Să mai notăm că germanii înțeleg prin „rocaille" stilul ornamental asimetric folosit în decorația edificiilor „baroce-rococo". În Franța, distincția este mai puțin netă. Louis Réau vede în „stilul rocaille sau rococo forma franceză a barocului"[13]. În schimb, Marcel Aubert nu vrea să confunde rocaille-ul, „această artă fermecătoare și spirituală, fantezistă, dar întotdeauna măsurată care a îmbogățit Franța cu atîtea capodopere", cu rococoul, „descendență exacerbată și puțin afectată a barocului", „pe care o găsim în a doua jumătate și mai ales în ultima treime *(sic)* a secolului al XVIII-lea în Germania, în Polonia, în Boemia, în Austria, în Tirol, în Italia, puțin în Spania"[14]. Un observator lipsit de prejudecăți nu poate, în tot cazul, decît să fie izbit de un fapt. „Barocul tardiv al acestor regiuni (Saxonia, Bavaria, Würtenberg, Elveția) este foarte departe de modelele din Italia. Nici Vierzehnheiligen, nici Zwiefalten, nici biserica din Wies nu evocă o filiație cu arta de la Roma sau de la Torino. Ceva mai departe, dl. Tapié, care face această observație pertinentă, se întreabă despre împrejurările în care a dispărut barocul: „Se dizolvă oare rococoul într-un stil înrudit cu el? Sau, la fel cum între Renaștere și baroc se admite existența unui manierism, totodată formă de stil și etapă a civilizației, trebuie să recunoaștem, între baroc și neo-

[12] *Neuer Versuch einer Physiognomik des Barok*, în *Vom Genie des Barock*, ediția a doua, München, 1956.

[13] *Encyclopédie de l'art*, Paris, 1951, cap. VIII: *Les survivances du baroque*.

[14] Prefața la *Catalogue de l'Exposition Louis XV et la Rocaille*. Paris, 1950.

clasicism, o etapă intermediară, rococoul, etapă bucurîndu-se de o autonomie? Sînt probleme în curs de studiu"[15].

Acestor probleme am vrea să le aducem un element de rezolvare, studiind ansamblul monumental delimitat mai sus din punctul de vedere prea neglijat al esteticii arhitecturale.

*

„Nu s-a spus totul despre arhitectură." Astfel vorbea abatele Laugier în 1765[16]. Că le rămîne un domeniu vast cercetărilor actuale stă mărturie sărăcia literaturii dedicate aceleia care este totuşi, cu atîta bunăvoinţă, numită „prima dintre arte". A observa rămînerea în urmă a criticii arhitecturale este un loc comun; rarele persoane care se interesează de problemă, profesional sau din plăcere, nu omit niciodată s-o spună, şi am fi tentaţi să vedem în aceasta un fel de precauţie oratorică. Însăşi noţiunea de arhitectură nu este clară. „Deşi primele ei manifestări datează dintr-un trecut tot atît de îndepărtat ca istoria raselor celor mai vechi, scrie dl. Gromort, parcă ieri s-a născut şi-ţi vine greu să-i precizezi scopul sau să-i delimitezi domeniul de acţiune[17]. „Această artă, cu care muritorul de rînd are cele mai multe legături constante, le este străină majorităţii oamenilor." „Dintr-o duzină de critici de artă buni, nu există doi care să scrie despre arhitectură, ne asigură Brinckmann, iar adesea nu există nici unul care să fie în stare s-o facă [18]". Nu trebuie să se acorde o încredere excesivă acelora care se aventurează în acest domeniu. „Studiile de estetică a arhitecturii, chiar cele mai recente, sînt, în majoritatea cazurilor, meschin de empirice, străine gîndirii filozofice con-

[15] *Le Baroque, op. cit.*, pp. 117 şi 124.

[16] LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, Haga, 1765, p. V (*incipit.*)

[17] Georges GROMORT, *Essai sur la théorie de l'architecture*, Paris, 1942.

[18] A. E. BRINCKMANN, *Baukunst. Die künstlerischen Werte in Werk des Architekten*, Tübingen, 1956.

temporane, obscure în desfăşurarea lor." Această punere în gardă îi aparţine d-lui Bruno Zevi, critic italian de vază şi, dacă în momentul de faţă nu s-ar cere aici o modestie mai mare decît în altă parte, am putea spune că avertismentul este valabil şi pentru cărţile d-lui Zevi[19]. Nimic mai deconcertant, în orice caz, decît platitudinea „principiilor" recunoscute în acest domeniu. Nu-l laudă oare dl. Mallion pe Victor Hugo pentru o „filozofie a artei arhitecturale" al cărei principiu suprem — şi desigur, sublim — se rezumă la această formulă foarte originală: unitate în varietate![20]

Ca să spunem drept, această situaţie este caracteristică mai ales pentru Franţa, căci speculaţia germanică a înaintat mult mai departe, uneori mult prea departe, acolo unde abuzul de abstractizare vizează speculaţia. De la Hegel la teoreticienii *Einfühlung*-ului (Lipps) şi ai *Sichtbarkeit*-ului (Wölfflin), arhitectura a fost situată adesea pe primul plan al preocupărilor unei gîndiri căreia îi place să-şi acorde ei însăşi un aspect de construcţie. Acest interes a trecut la autorii moderni, membri ai cercului din Warburg, cum ar fi Dagobert Frey sau la reprezentanţi ai *Strukturanalyse*, ca Hans Sedlmayr. Aceste cercetări au avut relativ puţin ecou în Franţa[21], unde arheologii şi istoricii de artă, cu excepţia lui Focillon, s-au mulţumit, în majoritate, cu noţiuni estetice foarte vagi. Sînt unele indicii care par să anunţe un re-

[19] Bruno ZEVI a publicat în special o vastă *Storia dell'architettura moderna*, Torino, 1945 şi un eseu general *Saper vedere l'architettura*, Roma, 1948, după care a fost făcută, în 1959, o traducere franceză cam defectuoasă, *Apprendre à voir l'architecture*.

[20] Jean MALLION, *Victor Hugo et l'art architectural*, Publicaţii ale Universităţii din Grenoble, Paris, 1962, p. 580.

[21] Dl. GROMORT, în lucrarea citată mai înainte, pare a le ignora complet. BORISSAVLIEVITCH, *Les théories de l'architecture*, ed. a II-a, Paris, 1951, se opreşte la prima carte a lui Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München, 1886.

viriment[22]. Nu putem decît să dorim din toată inima ca eforturile actuale să aibă un rezultat, deoarece, ca să ne întoarcem la ceea ce ne interesează aici, este evident că probleme ca determinarea stilurilor baroc şi rococo implică o estetică solidă a artei arhitecturale. Nu avem pretenţia că am aduce noi, în paginile ce vor urma, puncte de vedere foarte noi asupra esenţei arhitecturii. Schema pe care o vom adopta nu este deloc rigidă. Ceea ce ne interesează, înainte de toate, este de a stabili corect specificitatea rococoului, ireductibilitatea lui funciară la baroc. Nu este inutil să denunţăm, mai înainte de toate, fragilitatea sau limitarea cîtorva categorii curente în estetica arhitecturală. Să examinăm, rapid, teoriile funcţionalistă, pitagoriciană şi sculpturalistă.

Termenul de funcţionalism, legat atît de îndeaproape de dezvoltarea arhitecturii contemporane şi de ceea ce se numeşte estetica industrială, este departe de a fi univoc. Uneori, în intenţia celor ce îl folosesc, este un termen peiorativ, aplicat arhitecturii care refuză să fie „frumoasă" pentru a fi pur şi simplu „utilă". Sau se înţelege prin el o exigenţă sporită de adaptare practică a locuinţei la uzajul ei. Dar poate fi vorba şi de o adaptare a stilului la tehnică şi la materiale şi, în acest sens, o bună parte din arhitectura actuală se defineşte prin voinţa de a exploata în adîncime valoarea expresivă a imperativelor constructive, potrivit faimoasei formule a lui Labrouste: „Arhitectura este arta de a construi". Atingem aici vechea problemă ce se înfiripă din reflecţiile lui Socrate despre lingura de smochin, frumoasă dacă este utilă[23]. În această dezbatere, redeschisă periodic, se înfruntă cei care identifică frumuseţe cu gratuitate şi cei care pun frumuseţea în perfecţiune, adică în concordanţa

[22] Amintim lucrările deja citate ale lui Pierre FRANCASTEL şi menţionăm traducerea lucrărilor lui Bodo CICHYZEVI, P.A. MICHELIS, *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, 1959; Emil KAUFMANN, *L'architecture au siècle des lumières*, Paris, 1963.

[23] *Hippias major.*

obiectului cu scopul său[24]. Avem, pe de o parte, definiţia arhitecturii dată de Ruskin, ca „artă de a aranja şi de a decora edificiile ridicate de om indiferent de destinaţia lor (...), adăugîndu-le o trăsătură *inutilă*[25]"; pe de altă parte, maxima percutantă a lui Loos: „Ornamentul este o crimă"[26].

Aceasta nu ne îndepărtează cu nimic de baroc. Un teoretician al esteticii industriale a avut grijă să ne atragă atenţia asupra faptului că „barocul ar însemna maladia esteticii industriale. Sănătatea ei este clasicismul sau, mai bine-zis, funcţionalismul"[27]. În gîndirea d-lui Denis Huisman, la care găsim această frază, frumuseţea *implicată* presupune: „puritate, despuiere şi simplitate" a formei. Dar cine nu vede oare că aceste calităţi nu coincid obligatoriu cu necesităţile de structură? În multe cazuri, ele sînt atribuite obiectului util de către o carcasă ce trebuie pusă pe seama „decorului". S-ar putea sublinia multe alte echivocuri produse de această problemă cheie din estetică, dar dorim să privim mai îndeaproape această chestiune a ornamentului. Alain, care îşi face iluzia că a alcătuit *Sistemul artelor frumoase*, ignorînd total istoria artelor[28], îşi atribuie ideea, foarte contestabilă, că „în fotoliile frumoase se stă comod"[29]. Acest lucru poate fi acceptat ca deziderat, dar cert nu ca o constatare. După Alain, prostul gust nefiind decît „pasiunea de a decora pentru a decora"[30], ornamentul nu va avea valoare estetică în arhitectură decît subordonat exigenţelor constructive. Esenţa arhi-

[24] Întregul curent al esteticii industriale a aprobat formulele antikantiene lansate de Paul SOURIAU în *La beauté rationnelle*, Paris, 1904.

[25] RUSKIN, *Les sept lampes de l'architecture*, tr. Elwall, Paris, f.d., pp. 85 şi 86.

[26] A. LOOS, *Ornament und Verbrechen*, 1908.

[27] D. HUISMAN, *L'esthétique industrielle* (în colab. cu G. PATRIX), Paris, 1961, p. 59.

[28] ALAIN, *Histoire de mes pensées*, ed. Pléiade, *Les arts et les dieux*, p. 135.

[29] *Système des beaux-arts, ibid.*, p. 352.

[30] *Ibid.*, p. 351.

tecturii este de a nu permite nici o înșelăciune: „Nu s-ar putea suporta de loc ziduri fără grosime, nici stîlpi care nu ar susține nimic“[31]. Este amuzant să regăsești aici una din categoriile frumosului arhitectural după Ruskin: „adevărul“. Pentru esteticianul romantic, din moment ce un lucru este util, el nu poate fi frumos[32]. Ruskin, puțin consecvent, respingea „minciunile“ arhitecturale: materiale fictive, sugestie a unei alte structuri decît cea adevărată, placaje etc. Alain ajungea la concluzia că, în ceea ce îl privește, „utilitatea (în arhitectură) trebuie să fie unica rațiune, cum se poate vedea în cazul colonadei, care este un paravan împotriva soarelui, în cazul ogivei, care formează o boltă mai solidă decît plin cintrul și în cazul arc butanților, care rezistă la presiunea bolților“[33]. Această idee, care trebuie să fie infinit nuanțată — după cum vom vedea — a fost exprimată și de Paul Valéry. Nici el n-a nimerit mai bine ținta: „Publicul confundă prea adesea calitățile cu adevărat arhitectonice cu efectele de decor, pur exterior. Se mulțumește să fie emoționat, uimit sau amuzat de aparențe teatrale; și, fără îndoială, există foarte frumoase monumente care încîntă ochiul, deși sînt făcute dintr-un material grosolan, dintr-un nucleu de concrețiune acoperit de tencuieli înșelătoare, de marmuri și de ornamente aplicate. *Dar, prin prisma spiritului, aceste construcții nu trăiesc.* Ele sînt măști, simulacre, sub care se ascunde un adevăr deplorabil“[34].

Firește, se poate acorda acestor afirmații o semnificație dogmatică. În acest caz, orice edificiu „înșelător“ va fi considerat urît, la fel ca și orice fotoliu

[31] *Ibid.*, p. 341.

[32] Să observăm, în trecere, că Raymond BAYER, criticînd sever cele *Șapte lămpi*, declară că reține cel puțin conceptul „realist“ implicat în *lampa adevărului* (*De la méthode en esthétique*, în *Essais sur la méthode en esthétique*, Paris, 1953 p. 134).

[33] *Système des beaux arts, ibid.*, pp. 341—342.

[34] Paul VALÉRY, *Regards sur le monde actuel*, ed. 1962, p. 143.

neconfortabil, dacă mergem pe urmele lui Alain. Dar merită să examinăm la ce renunțăm în acest caz: practic, la tot. Să examinăm cîteva exemple invocate mai sus. Marmurile aplicate pe un material grosolan? Este cazul Versailles-ului, unde zidăria este un blocaj de moloz. Figurarea unor materiale fictive? Acesta e cazul tuturor construcțiilor din Vicenza ale lui Palladio, unde, cu excepția Bazilicii, tencuielile din stuc simulează piatra deasupra cărămizilor[35]. Să adăugăm că splendidele bosaje ale palatelor florentine nu coincid de loc cu diviziunile reale ale apareiajului. Vreți o referire mai apropiată? Capela din Ronchamp, a lui Le Corbusier, ne oferă niște ziduri formidabile care nu sînt decît o șarpantă de beton acoperită cu văluri de ciment. Stîlpi care nu constituie reazeme? Credem oare că Ictinos a calculat diametrul coloanelor Partenonului în funcție de greutatea exactă a arhitravei pe care ele o susțin? Totuși dacă utilitatea trebuie să fie rațiunea pentru toate cazurile, așa cum pretinde Alain, ar trebui să se presupună Partenonul ca fiind mai frumos cu niște coloane mai subțiri. Nu fără motiv luăm în discuție doricul elenic, căci arta greacă este întotdeauna citată în sprijinul tezei funcționaliste. La drept vorbind, sistemul ogival a fost cel care a stîrnit cu precădere entuziasmul partizanilor sincerității în construcție. Vai! a trebuit să se mai reducă din pretenții: ogiva nu reazemă, sau prea puțin; arc butantul nu sprijină nici el[36]. Amară decepție: rețelele de nervuri ale goticului flamboaiant sînt cele care au rezistat cel mai bine în Anglia bombardamentelor ultimului război.

[35] Detalii și ilustrare în GROMORT, *op. cit.*, p. 128.

[36] Cf. lucrărilor și articolelor lui Pol ABRAHAM, care și-a fundamentat teza pe cercetările inginerului SABOURET, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris, 1934, și *Nouvelle explication de l'architecture gothique*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1934. Henri FOCILLON, legat de teoria sa evoluționistă, s-a străduit să apere explicația tradițională. Vezi rezumatul dezbaterii în *Recherche*, 1, 1939, sub titlul *Le problème de l'ogive*.

Departe de noi gîndul de a nega importanța valorii construcției în frumusețea proprie arhitecturii. Ne vom feri să distingem, urmînd pe Geoffrey Scott și Etienne Gilson, construcție de frumusețe. Noi vedem chiar, în realitatea constructivă, una din cele două surse esențiale ale artei arhitecturale. Dar e vorba aici chiar despre artă, iar arta nu se desăvîrșește decît *în aparențe*. Să lăsăm deci la o parte aceste exigențe deplasate de probitate a structurilor și materialelor: important e numai ceea ce se vede. Firește, ai dreptul să preferi o arhitectură în care formă plastică și funcție constructivă se reunesc și nu ignorăm că o importantă parte din creația contemporană a năzuit către această convergență; dar o parte și mai importantă din tezaurul monumental al națiunilor nu este formată decît din „minciuni" frumoase. Există coloane ce par portante și care nu susțin și există coloane care sînt funcționale fără să pară a fi. La fel dublourile din arhitectura romanică, ce dau o atît de puternică impresie de securitate, sînt, din punct de vedere tehnic, inutile, pe cînd arcele deviate, lansate de Neumann la Vierzehnheiligen, arce construite din piatră și al căror traseu evocă „pînzele" moderne riguros calculate, s-au dovedit a fi arabescuri gratuite. Se va spune că prin acest exemplu deplasăm problema. Fie că este vorba de construcție reală, fie de construcție aparentă, rezultă că se poate păstra o opoziție între structură și decor, cel de-al doilea nejustificîndu-se decît subordonat structurii. Și, desigur, se impune o altă precizare. Reluînd noțiunea de echilibru, care pentru noi este esențială pentru definirea clasicismului, vom spune că, și aici, balanța între acești termeni este cea care creează tipul clasic ideal. Barocul rupe acest echilibru, nu acordînd neapărat mai mult loc ornamentului, ci folosindu-l în scopuri expresive. Rococoul își găsește locul în paradoxul atectonic. Acest lucru va fi dezvoltat mai încolo. Deocamdată, ne este de ajuns să marcăm insuficiența punctului de vedere funcționalist.

Căutarea secretului frumosului în numere este una din cele mai vechi tentații ale esteticii. Se

obișnuiește, și nu fără motiv, să se numească pitagoriciene aceste cercetări mereu actuale, care au fost adeseori înconjurate de un nimb de misticism[37]. Din rațiuni evidente, arhitectura a fost, dintotdeauna, domeniul privilegiat al acestor studii. De la Vitruviu la Le Corbusier, grija de a fixa mărimi modulare a preocupat numeroși teoreticieni. Simpla apropiere a acestor două nume — codificatorul sistemului clasic și inventatorul Modulorului — este suficientă pentru a arăta marea diversitate a intențiilor și a aplicațiilor. Ori a fost vorba de a se constata prezența unui modul, secțiunea de aur, de exemplu, într-un anumit număr de monumente considerate ca frumoase[38], ori *s-a canonizat* cutare sau cutare proporție, mai mult sau mai puțin dogmatic[39]; ori s-a căutat formula frumosului într-un raport analitic; ori problema s-a pus în limitele expresiei grafice (triunghiul echilateral al lui Viollet-le-Duc). Să trecem direct la esențial. Toate aceste teorii revin la determinarea unei chei a armoniei, înțeleasă în sensul de conveniență reciprocă, de unitate a multiplului. Soarta și valoarea lui φ (media aritmetică între unitate și rădăcina pătrată a lui 5), provin din capacitatea acestui raport de a se dezvolta și descompune la infinit. Altfel spus, divina proporție permite o organizare a spațiului în același timp riguroasă — prin recurența schemelor — și suplă — prin diversitatea reprezentărilor.

---

[37] A se vedea stadiul problemei în recentul număr special din *Revue d'esthétique: Arts et mathématique*, XIV, iulie-dec. 1961, îndeosebi punerea la punct a lui Étienne SOURIAU, *L'art et les nombres*.

[38] De pildă Auguste CHOISY, *Histoire de l'architecture* Paris, 1889, care este una din principalele surse ale lucrărilor moderne despre schemele armonice.

[39] În general, toți arhitecții teoreticieni ai epocii clasice au încercat să fixeze în mod normativ proporțiile. Mai rezervat, LE CORBUSIER își prezintă Modulorul ca pe „un clavecin, pe care rămîne să cînți bine".

Acestei estetici a proporțiilor[40] i-au fost opuse adesea rezerve ce ni se par insuficient argumentate. A afirma că nu avem certitudinea ca arhitecții să fi întrebuințat aceste teme în mod conștient[41] constituie un argument lipsit de valoare. Faptul că, după ce a emis un sunet, cîntărețul îl poate reproduce spontan în octava superioară, nu impietează cu nimic asupra constatării că astfel el dublează numărul vibrațiilor sonore. Orice estetică, chiar și cea mai reticentă față de ideea de lege, își propune să expliciteze rațiuni inerente operelor. Afirmația că cercetările în jurul numărului lasă să stăruie o oarecare incertitudine, neîngăduind decît o cunoaștere aproximativă[42], este, de asemenea, lipsită de pertinență. Această cunoaștere, chiar dacă nu este exhaustivă, nu este mai puțin sigură, din punct de vedere teoretic, fiind mai pozitivă deci decît o cunoaștere marcată, încă de la primele demersuri, de incertitudine. În sfîrșit, nu e cazul să ne temem că legile proporției ar frîna inspirația și ar risca să transforme arta în poncif. Analiza combinatorie ar arăta marea varietate de efecte ce se poate obține cu un număr mic de elemente; lingvistica structurală i-ar aduce acesteia o strălucită confirmare. În alt sens mai anulatorie ni se pare a fi următoarea obiecție: metoda proporțiilor nu interesează decît fenomene estetice relativ secundare și, în plus, nespecifice arhitecturii, în care ele sînt departe de a fi constante. Ca să ne limităm la numărul de aur, care este, desigur, proporția cea mai remarcabilă, e clar că el nu e cu nimic legat de participarea simbolică la lucrul constructiv al edificiului, care este o categorie primordială a valorii arhitecturale. Nu intră în joc nici în calitatea spațială, pur fenomenologică, pe care învelișul i-o conferă construcției și habitatului: verticalitate, amploare, ușurință, rezonanță etc. Aproape nu mai trebuie spus că punerea în formă a efectelor luminoase îi scapă întru totul. Maximum ce i se poate acorda este faptul că: o suprafață organizată în conformitate cu proporția divină — fie că este vorba de cartea de vizită a lui Fechner[42 bis], fie de fațada Partenonului — seduce prin armonia ei. Vorbim intenționat de suprafețe, fiindcă, deși din punct de vedere matematic proporția de aur își păstrează proprietățile de a provoca omotetii în cele trei dimensiuni, trebuie să ținem seama că ea este *imperceptibilă* în volumele arhitecturale. Acest lucru devine evident în momentul în care observatorul se află în volum; deoarece nimeni nu are darul ubicuității, nu se poate compara, să spunem, un colateral cu nava centrală, nici măcar proporțiile unui singur volum înăuntrul căruia sînt cuprinse altele. De altminteri, dacă nu examinăm decît relațiile bidimensionale, eficacitatea secțiunii de aur este foarte limitată. Traiectoriile armonice sînt stabilite pe planuri — plan orizontal sau elevație — dar în realitate, condițiile percepției nu permit sesizarea lor. Să luăm, de pildă, cutare element al unei fațade conforme cu un dreptunghi de aur. De îndată ce unghiul din care privești îl prezintă ceva mai oblic, văzut din perspectivă, devine un trapez și prin urmare raportul *se dezaurește*, dacă se poate spune astfel. Aceeași observație este valabilă *a fortiori* pentru perceperea volumelor arhitecturale examinate din exterior.

Nu trebuie totuși negată oricare valoare esteticii pitagoreice — lăsînd deoparte realismul sau nerealismul numărului. Pentru a reveni cu aceasta la perioada arhitecturală care ne interesează aici, nu

[40] Conform titlului lucrării binecunoscute a lui Matila C. GHYKA, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, 1927.

[41] Obiecția se află mai cu seamă în: Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tom I, Paris, 1953, p. 369.

[42] Cf. Raymond BAYER, *Traité d'esthétique*, Paris, 1956, p. 32.

[42bis] Se știe că FECHNER a arătat, într-o faimoasă experiență, că preferința publicului mijlociu este pentru cartonul ce corespunde secțiunii de aur. Dar toată lumea poate să verifice că formatele comerciale uzuale nu corespund acestei norme.

se poate să nu fii izbit de importanța pe care școala clasică franceză o acordă proporțiilor. Se poate cita nu numai un exemplu de monument conceput după un traseu director, cum ar fi Porte Saint-Denis a lui François Blondel, traseu în care, de altminteri, secțiunea de aur nu intervine, apărînd doar niște raporturi raționale foarte simple (3, 4, 8, 12,...)[43]. Mai caracteristică încă este lucrarea unui oarecare Bernini, omonim al Cavalerului și autor al unui tratat despre proporții, în care se află în special elevația „corectată" a castelului Vaux-le-Vicomte, construit de Le Vau, arhitect ce este deseori considerat tributar barocului italian[44]. Să nu se creadă, totuși, din această cauză, că artiștii baroci sînt indiferenți față de schemele ordonatoare! Ovalul pieței San Pietro este construit după două cercuri secante, de aceeași rază, axa perpendiculară trecînd prin intersecția celor două cercuri iar axa principală avînd lungimea de trei raze[45]. Un spirit de matematician, ca Neumann, care l-a citit pe P. Guarini[46], n-a lăsat nicidecum pe seama fanteziei creionului său compoziția celor două planuri succesive ale bisericii Vierzehnheiligen[47]. Aceasta nu înseamnă că acolo nu există o bază de diferențiere între clasicism, baroc și rococo. Vom relua mai

[43] Reprodus în GROMORT, *op. cit.*, p. 89. Această diagramă a fost publicată de Jacques-François BLONDEL, nepotul lui François.

[44] Acest tratat, inedit, urma să fie publicat în 1939 de A. E. BRINCKMANN și Paul VALÉRY. Manuscrisul a fost distrus în 1945. A se vedea, BRINCKMANN, *Baukunst ... op. cit.*, p. 68.

[45] După Pamela ASKEW, *The relation of Bernini's architecture ..., loc. cit.*, p. 45.

[46] Teatinul GUARINI, autor al bisericii San Lorenzo din Torino, pasionat de perspectivă, geometrie descriptivă și astronomie, a lăsat o *Architettura civile*, tipărită în 1740 la Augsburg.

[47] A se vedea schemele armonice ale acestor două planuri în Richard TEUFEL, *Vierzehnheiligen*, ed. a doua, Lichtenfels, 1957, pp. 200—201.

departe această problemă, într-un cadru mai general în care își are însemnătatea ei: calificarea spațiului.

Ca și cele două teorii precedente, teza sculpturalistă, adică aceea care nu face o diferențiere esențială între sculptură și arhitectură, se oprește la accesoriu. Confuzia între cele două arte ar fi mirat foarte mult, să notăm acest lucru, pe cei vechi, pentru care sculptura era arta „de a reprezenta cu fidelitate (...) atitudinile și mișcările corpului, sentimentele și pasiunile"[48]. A trebuit să-și facă apariția sculptura așa-numită abstractă pentru a se ajunge, pe drept sau pe nedrept, ca imaginea corpului să fie considerată în plastică drept accesorie și, în cele din urmă, eliminabilă. Étienne Souriau, care propune un sistem al artelor plastice bazat pe distincția între arte de gradul întîi, adică nonfigurative, și arte de gradul doi, adică reprezentative, consideră că perechea arhitectură-sculptură verifică „estetica solidelor, a formelor tridimensionale"[49]. Singura deosebire între cele două arte stă în faptul că forma arhitecturală este autonomă, în sensul că organizarea ei coincide exact cu datele fenomenale, în timp ce forma sculpturală este mixtă, participînd la o formă a cărei rațiune ne este dată de lumea exterioară. În consecință, o statuie lipsită de parametrul ei reprezentativ se reduce la arhitectură, căutările actuale de „sculptură pură" ducînd la — precizează Souriau — „mici arhitecturi libere".

Să observăm, mai întîi, că nu este sigur faptul că arhitectura e întotdeauna „de gradul întîi". Tot așa cum construcția aparentă — singura care prezintă interes pentru estetică — poate coincide sau nu cu construcția reală, forma arhitecturală se poate dedubla în așa fel încît datele fenomenale să se disocieze de structura reală a operei. Secolul al XVII-lea este deosebit de bogat în exemple

[48] Definiție luată din Pierre ESTÈVE, *L'esprit des beaux-arts*, tom II, Paris, 1753, p. 109.

[49] E. SOURIAU, *La correspondance des arts, op. cit.*, pp. 86—88, 95—96 și 99.

cu privire la acest lucru. Să nu punem în discuție nici arhitecturile pictate (false bolți, perspective celeste etc.), unde dualitatea este vădită[50]. Fără nici o intervenție picturală, un monument poate juxtapune două forme. Astfel, în Scala Regia de la Vatican, Bernini a dispus o colonadă de secțiune descrescîndă, folosindu-se de convergența pereților. Rezultatul: scara pare mai lungă decît este în realitate; cînd o urci, încerci un efect de surpriză, datorită îmbucării a două structuri spațiale[51]. Dar nu asupra acestui punct ne distanțăm de eminentul estetician, ci asupra refuzului său de a examina distincția stabilită de Max Dessoir între spațiul plin al sculpturii și spațiul gol al arhitecturii[52]. A opune acestei distincții existența unor monumente pline (obeliscuri) și a unor statui vide, ba chiar locuibile (calul troian), înseamnă a denatura problema, recurgînd la cazuri limită, a căror valoare artistică este deseori mediocră și a căror existență nu compromite cu nimic diferența normală dintre cele două arte. Desigur, o clădire poate fi contemplată ca o sculptură; dar a te mărgini la atît, înseamnă a te lipsi de o parte esențială a experienței arhitecturale. Celălalt element fundamental al edificiului — construcția — îi scapă și ea teoriei care reduce arhitectura la o combinație de forme tridimensionale. Masa sculpturală este în principiu continuă; ea nu este, la drept vorbind, construită; iată de ce operele în care plasticianul a lucrat cu bucăți înnădite sînt, în general, de calitate inferioară. Pe lîngă faptul că masa arhitecturală este întotdeauna resimțită ca scobită — habitat posibil — ea își scoate propriu-i efect exact

[50] Cf. Albert FLOCON și René TATON, *La perspective* Paris, 1963, pp. 60—62.

[51] Cf. Rudolf WITTKOWER, *Art and architecture in Italy, 1600—1750*, Londra, 1958, p. 127. Există efecte analoge în arhitectura gotică; a se vedea curiosul articol al lui Jurgis BALTRUŠAITIS, *Villes sur arcatures*, în *Urbanisme et architecture*, Paris, 1954, pp. 31—39 (despre machetele de arhitectură încorporate în superstructurile catedralelor).

[52] *Correspondance des arts, op. cit.*, p. 86.

din ceea ce sculptorul se străduiește să facă să dispară: modul de construire.

Am spus destul în paginile precedente, pentru a se ști care sînt categoriile formale ce ne vor permite să evidențiem, pe cale comparativă, originalitatea stilului rococo. Vom avea în vedere, succesiv, aspectul constructiv și aspectul spațial al arhitecturii, adică estetizarea celor două funcții capitale ale sale: *a înălța construcții* și *a locui*[53]. Să nu ne temem de-a afirma că însuși actul construirii constituie o finalitate în sine. Este un adevăr, din punct de vedere psihologic și sociologic; *a fortiori* este un adevăr din punct de vedere estetic. Și acest gest constructiv, cronologic primul, îl vom examina mai întîi.

*

Este semnificativ faptul că Schopenhauer a fost cel care a insistat, printre primii[54], asupra valorii estetice a sistemului constructiv, în arta arhitecturală. Acest aspect al lucrurilor ține, într-adevăr, de o concepție energetică despre construcție; opera este considerată, mai întîi, ca act creator, în mod specific drept produs al unei capacități de a stăpîni greutatea naturală în beneficiul ingeniozității omenești. Schopenhauer identifică în mod expres *greutatea ponderală* cu voința de a trăi iar *suportul* cu obiectivitatea voinței. A face să reiasă această luptă dintre greutate și rezistență, a canaliza forțele imanente către pietrele brute, iată, pentru filozoful german, esența arhitecturii: „În aceasta con-

[53] Această dihotomie se întîlnește cu cea stabilită de anumiți psihologi care au studiat desenele de case făcute de copii: casă-construcție și casă-locuință (F. MINKOWSKA, citată de G. BACHELARD, *Poétique de l'espace*, Paris, 1957, pp. 77—78).

[54] Ideea apare în secolul al XVIII-lea, la teoreticienii francezi, cu prilejul unor aprecieri despre arhitectura gotică, căreia LAUGIER îi admiră „eleganța de construcție" (*Observations sur l'architecture*, 1765, p. 39), iar ESTÈVE îi regretă „lipsa de soliditate aparentă" (*Esprit des Beaux-Arts*, tom II, p. 132).

stă tot ce i se poate cere sub raport estetic"[55]. Schopenhauer este, de altfel, uluitor de îngust în cele cîteva aplicații pe care le face asupra teoriei sale. Pe lîngă că nu distinge construcția aparentă de construcția efectivă, el consideră că „coloana în torsadă este o lipsă de gust" și merge pînă a-i refuza peretelui, ca atare, orice valoare estetică, fiindcă greutatea și suportul se confundă! Oricum, punctul de plecare este corect: e de ajuns să nu treci prea repede la normativ. Pornind, deci, de la această idee a unei tensiuni dialectice între natură și spirit, idee centrală și la Alain[56], vom examina modalitățile acestui raport în arhitectura clasică, barocă și rococo.

Hegel a fost bine inspirat cînd a văzut în coloană motivul de bază al arhitecturii clasice. Nu orice fel de suport; nu stîlpul înfipt în pămînt, limitat extrinsec de greutatea așezată deasupra lui; nu stîlpul tăiat în unghi drept și a cărui repetare sugerează masa murală: ci coloana tratată drept suport, măsurată prin funcția ei, „nici prea viguroasă, nici prea slabă", nepărînd strivită, nici urcînd prea sus și prea ușor[57]. Aceasta nu are, fără îndoială, decît valoarea unei scheme, aproape a unui simbol, dar ne permite să sesizăm principiul tehnic al artei clasice, în puritatea sa. În zadar ne spune arheologul că „este un punct de vedere romantic și fals"[58] să faci dintr-un portic cu coloane esențialul templului grec, al cărui nucleu adevărat este *cella* care adăpostește statuia cultului. Din punct de vedere estetic, nu degeaba asociem edificiul prin excelență clasic cu această modalitate constructivă atît de simplă și viguroasă totodată. Astfel înălțat, prin suprapunere de elemente independente asamblate fără mortar, suportînd, în modul cel mai evident, o sarcină ce se sprijină în unghi drept, peristilul dă cea mai clară imagine a echilibrului tectonic.

[55] *Le Monde*, I, 222—223, citat după *Le vouloir-vivre, l'art et la sagesse*, culegere de texte de André DEZ, Paris, 1956.

[56] *Vingt leçons sur les beaux-arts*, ed. Pléiade, pp. 557—564.

[57] *Esthétique*, trad. Jankélévitch, III, p. 64.

[58] François CHAMOUX, *L'art grec du VI-e siècle au IV-e siècle*, în *L'art et l'homme*, I, p. 261, col. B.

Dacă admitem că artificiile bine cunoscute, ca de pildă curbura stilobatului, îngustarea sau bombarea fusurilor de coloane etc., nu au numai acest rol de „corijare a opticii" pe care li-l atribuia Vitruviu, ci contribuie încă la întărirea acestei impresii tectonice, în măsura în care, prin aceste mijloace, „coloana se află în situația de a reacționa față de sarcină în același chip cum se simte că un om reacționează atunci cînd poartă o povară[59]", putem înțelege vestita frază a lui Michelangelo: „Membrele arhitecturii depind de membrele omului" — și avem prilejul, astfel, să situăm fenomenul în perspectiva sa estetică. Căci, bineînțeles, din punct de vedere al staticii, este fals că „templul se înalță" sau că coloana face un efort pentru a ridica arhitrava: în sine, coloana nu poate decît să adauge propria-i greutate celei a lintoului. Astfel, teoreticienii *Einfühlung*-ului au văzut în faptul de „a te înălța odată cu coloana" însuși tipul actului de simpatie simbolică. Ceea ce ne interesează aici este să amintim această idee a unei victorii asupra greutății ponderale, dar o victorie — s-o subliniem — care este manifestă fără a fi ostentativă, care umanizează natura fără a o violenta, care satisface atît rațiunea cît și sentimentul. Deși nu vrem să ieșim din cadrul timpurilor moderne, să indicăm rapid, pentru a sublinia contrastul, efectul constructiv, total diferit, al sistemului gotic. Simulat sau nesimulat, sistemul ogival este cu certitudine o realizare tehnică; concentrînd toate forțele materiei într-o rețea de nervuri, această fantastică mecanică vădește, fără îndoială, geniul inventiv al Occidentului; dar această avîntare liberă, căutată ca atare, compromite echilibrul natură-spirit, în favoarea celui de-al doilea termen sau, mai curînd, supranaturalizează materia, anulîndu-i compactitatea și

[59] P. - A. MICHELIS, *Esthétique de l'art byzantin*, trad, fr., Paris, 1959, p. 92.

greutatea. Într-un exemplu critic, cum ar fi la Sainte-Chapelle, „raclă de sticlă", aproape ai impresia că s-a construit cu lumină; lumină de esență divină, spunea Suger. Dacă e adevărat că — așa cum susține Viollet-le-Duc — catedralele sînt pe măsura omului, omul luat în considerare în acest caz nu este cel clasic: pînă la urmă, nu atît frumusețea formală cît frumusețea spirituală comandă viziunea gotică, iar rezultatul este sublimul.

Inspirată de antichitatea clasică, Renașterea se întoarce în mod ideal la echilibrul dintre purtător și purtat, dintre orizontalitate și verticalitate, între plin și gol, între formă și materie; echilibru vădit, bunăoară, în micul templu rotund construit de Bramante la San Pietro in Montorio, edificiu care nu e totuși decît vag tributar modelelor antice[60]. Cum am spus mai sus, arhitectura clasică nu poate fi redusă la motivul coloanei sau al „ordinelor", fiindcă este limpede că niște forme moștenite de la Roma sau din Orient, ca plin cintrul sau cupola, sînt susceptibile de aceeași tratare clasică — ceea ce se vede bine la *Tempietto* — și, invers, toate aceste elemente pot fi utilizate în alte scopuri.

Să examinăm cîteva edificii baroce din punctul de vedere al acestui echilibru constructiv. La modul general, artiștii baroci nu renunță deloc la afirmarea părții tectonice, ci dimpotrivă. Fiindcă ținta lor este să uimească, ei vor accentua, de pildă, efectul purtător, mai mult decît este necesar; astfel, în marea sală a Bibliotecii imperiale de la Viena, de Fischer von Erlach, cuplurile de coloane viguroase, tratate pentru ele însele; sau, în biserica abației din Melk, a lui Prandtauer, stăruința cornișei interioare, cu atît mai vie cu cît partea dinăuntru a dublourilor este mascată de un motiv decorativ. Alteori, dimpotrivă, excesul este de partea sarcinii; acest lucru se vede clar la Scala Regia de la Vatican, opera lui Bernini; un arc foarte larg pare a nu se rezema decît pe o coloană, de fiecare parte, cînd ochiul se așteaptă la două. Un șoc

[60] Cf. G. - C. ARGAN, *Le Cinquecento italien et l'idéalisme*, în *L'art et l'homme*, II, p. 418, col. B.

vizual ni-l dă coronamentul de la Sant' Ivo alla Sapienza, a lui Borromini: încununată cu o lanternă de o dimensiune insolită, cupola se cufundă literalmente în tambur; structura în spirală a acestei lanterne complică și mai mult acest efect, prin mișcarea ei ascendentă. Caracteristic este și modul în care Bernini a scobit, la limita posibilului, pilaștrii puternici ce susțin cupola de la Sfîntul Petru.

Astfel de disonanțe sînt evident relative. Ele nu au forță decît raportate la soluțiile clasice. Acest lucru e desigur și mai vizibil în motivul frontonului. Înainte de neoclasicism, acest motiv nu mai avea rolul funcțional pe care îl îndeplinise în templul antic. În centrul Colonadei Luvrului, frontonul este, dacă vreți, pur „decorativ", deoarece el nu este terminația unei învelitori necesare; totuși, el dă o impresie de tectonicitate rațională. De asemenea, unul din semnele cele mai puțin echivoce ale barocului, în dorința sa de exagerare sau de bravură, stă în sutele de modalități pe care le născocește pentru a frînge frontonul regulat. Cînd arcurile rampante sînt frînte la jumătatea drumului (deasupra ușii de intrare a teatrului de la palatul Barberini, de Pietro da Cortona), cînd baza este mai mult sau mai puțin escamotată (Sant' Andrea al Quirinale de Bernini). La portaluri și retabluri, găsim adeseori combinații mai complexe: fie porțiuni de fronton ce se ramifică spre exterior, fie console înălțate deasupra coloanelor, fie o îmbucare de mai multe frontoane rupte. Dar tot forma clasică, în triunghi isoscel este cea care dă un sens acestor abateri. Construcția clasică tinde obligatoriu la stabilitate, ceea ce este *a priori* de așteptat de la un edificiu. Repartizarea egală a forțelor, simetria, simplitatea volumelor contribuie la această impresie de securitate. Amenințat de sărăcie, acest echilibru nu poate fi absolut; să ne amintim de cuvintele lui Focillon despre „freamătul" formei clasice, acest freamăt care îmi arată că ea trăiește. Există deci întotdeauna o animare a edificiului, chiar și într-o fațadă plană, în care domină articularea în unghi drept, dar mișcarea este conținută și regulată; prin

periodicitate, ea tinde să se resoarbă. Estetica proporţiilor armonioase capătă, din acel moment, adevărata ei semnificaţie; cum aceste scheme nu pot fi percepute decît de un observator situat în faţa edificiului, la o anumită distanţă, ele impun o viziune stabilă şi privilegiată, concomitent, planimetria.

După cum arhitecţii baroci rup elementele clasice, ei le şi pun în mişcare, sau, mai exact, inversează problema clasică, căutînd mişcarea în dauna stabilităţii. Un efect obişnuit este produs prin demultiplicarea mulurilor de antablament (Weingarten); uşoara vibraţie este accentuată pînă la producerea de ieşinduri neliniştitoare. Înlocuirea liniei drepte cu linia curbă — înlocuire în care Marcel Reymond nu e departe de a vedea născocirea esenţială a Seicento-ului — nu înseamnă — contrariu a ceea ce spune Reymond — renunţarea voluntară la preocuparea constructivă. În sine, linia curbă nu se pretează mai puţin decît cea dreaptă la partiul tectonic; la urma urmelor, o construcţie poate fi barocă avînd o predominanţă de unghiuri drepte, aşa cum o dovedeşte mai ales barocul hispanic şi cel din Italia de sud (Santa Croce, la Lecce); clasicul Tempietto, în fine, nu este el tot numai rotunjimi? Nu, nu prin curbe, ci prin *contrastul* dintre curbe, mijloc eficace pentru sugestia cinematică, artiştii baroci îşi propun să producă noi impresii plăcute. Faţada de la Sant' Andrea al Quirinale este foarte instructivă în acest sens; nimic mai net articulat; dar opoziţia dintre incinta concavă, care atrage, şi arcada convexă a intrării, care respinge, exaltă două mişcări, în acelaşi chip ca alăturarea a două culori complementare. Aceeaşi schemă o regăsim la Sant' Ivo alla Sapienza, privit din curte. Contrast, subliniem, între structuri foarte vaste, de unde forţa sa. În sfîrşit, invers faţă de clasici, artiştii baroci acordă întîietate, în mod ideal, viziunii oblice şi volumetriei. Acesta este unul din rolurile dublei colonade din piaţa Sfîntul Petru[61], al cărei efect este foarte atenuat din clipa supărătoarei deschideri a străzii Via della Conciliazione.

[61] Cf. WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux...*, p. 134.

Aceste cîteva preliminarii pot fi suficiente în momentul în care examinăm, prin comparaţie, ce se întîmplă cu construcţia în arhitectura rococo. Aminteam adineauri faptul că constructorii baroci, departe de a se dezinteresa de problema construcţiei, mulţumindu-se cu decorul, intensificau antagonismele între forţe, pînă la a pune, de pildă, pilaştrii oblic, aşa cum a procedat Borromini la biserica Santa Maria delle Sette Dolore. Procedeul stilistic rococo este cu totul deosebit. Toate tensiunile, tracţiunile, presiunile, împingerile şi contrasprijinirile, pe care clasicii le echilibrau, iar artiştii baroci le redublau sau le contracarau, sînt anihilate printr-un sistem în mod esenţial atectonic. Să nu ne grăbim să spunem că construcţia se îndreaptă spre decoraţie; căci, şi aici, pe lîngă faptul că această impresie de lipsă de greutate este rezultatul unui partiu tehnic, structura însăşi intră în joc, cel puţin într-un anumit număr de cazuri. Spre a porni de la exemple foarte simple, invocate mai sus, să vedem ce se întîmplă cu cuplul coloană-lintou.

La drept vorbind, coloanele nu dispar, la majoritatea bisericilor din Germania de sud. Nu dispar nici pilaştrii, şi nimic nu e mai robust decît sistemul peretelui-pilastru — un fel de contrafort interior — pe care multe edificii îl reiau după şcoala Voralberg[62]. La acest punct de vedere trebuie adăugat că multe monumente aparţin barocului tîrziu, în măsura în care se poate izola acest aspect structural. Biserica din Ottobeuren, făcînd abstracţie de lucrările ornamentiştilor, este astfel, în pofida datei construcţiei ei (1748—1767), tributară schemelor baroce. De altfel, în general, autorul ei, Johann Michael Fischer, este cel mai „conservator" dintre marii arhitecţi ai timpului său[63]. Ştim chiar

[62] Cf. Norbert LIEB şi FRANZ DIETH, *Die Vorarlberger Barock Baumeister*, München-Zürich, 1960.

[63] Cf. John BOURKE, *Baroque Churches of Central Europe*, Londra, ed. a doua, 1961, p. 75, şi Bernhard RUPPRECHT, *Die bayerische Rokoko-Kirche*, Kallmünz, 1959, pp. 59—60 şi nota 93.

că intra cîteodată în conflict cu decoratorii săi[64]. După această precizare, făcută provizoriu, putem examina tratarea suporților la biserica din Wies, care este capodopera lui Dominikus Zimmermann. Nava schițează un fel de rotondă delimitată — dar există oare limită? — prin opt perechi de coloane cu secțiune delicat cioplită. Dar aceste coloane albe și netede tind să se confunde cu pereții de incintă, tot albi și netezi. Dacă ridicăm ochii, ne dăm seama că ele susțin — dar există oare susținere? — o rețea inextricabilă de forme neregulate, în care se amestecă elemente pictate, stucate, aplicate, ale căror forme de flacără dau iluzia că toată această suprastructură se poate menține de la sine. De altminteri, chiar într-o biserică de Fischer, ca Zwiefalten (1740—1765), coloanele angajate în pereții navei par să nu mai aibă nimic de susținut; e, desigur, o urmare a muncii decoratorilor, care au întrerupt intensitatea cromatică a acestor coloane exact deasupra capitelelor; dar acest efect beneficiază în egală măsură de irupția luminii la nivelul tribunelor.

Cît despre motivul frontonului, el este transformat de rococo în același sens atectonic, printr-un traseu în acoladă (Vierzehnheiligen, Saint-Gall, Wies); sau, în cazul panourilor de altar, rampanții sînt înlocuiți pur și simplu prin ghirlande (Sf. Paulin din Trier). Acesta nu este, totuși, decît un indiciu, în sine insuficient. Tot așa cum un fronton regulat poate să se prezinte într-o compoziție barocă în alte feluri, Guarini a răsucit în volute coronamentul central de la Palatul Carignano din Torino (ca și ancadramentele de la ferestre); dar aceste motive acționează funcțional, prin contrast cu diviziunile regulate ale fațadei. Mai caracteristică pentru rococo este trecerea pe nesimțite de la pereți la plafon, trecere care are ca principal efect anularea raportului dintre portant și purtat. Această trecere este vădită la Wies, dar și într-o

[64] Cf. Hugo SCHNELL, *Die münchner Kirchen des Barock und Rokoko*, în *Der Mönch im Wappen*, München, 1961, pp. 304—305.

operă cu o destinație diferită, ca salonul în rotondă de la Amalienburg (pavilion din parcul castelului Nymphenburg din München), unde Cuvilliés a urmat sugestiile date de Boffrand la palatul Soubise: în aceste două cazuri, coloanele și pilaștrii au dispărut, iar cornișa ondulantă șterge distincția dintre bucățile de zid verticale și calotă. Cînd subzistă elemente purtătoare — la Vierzehnheiligen, printre altele — principiul sarcinii nu este atenuat mai puțin forte. Dacă examinăm planurile sau macheta bisericii lui Neumann, putem admira, ca la barocul piemontez, virtuozitatea constructivă desfășurată de arhitect. Dl. Teufel a arătat ingeniozitatea sistemului inventat de Neumann, precursor al betonului armat[65], iar dl. Giedon a insistat asupra cunoștințelor științifice pe care le implică aceste arce elipsoidale, ale căror curbe sînt de gradul al treilea[66]. Dar este limpede că aceste arce, cărora nu li se poate ghici decît punctul de plecare, căci cheia lor de boltă este disimulată sub plafoanele pictate, nu poartă, pentru ochi, decît nori, ceea ce nu constituie o metaforă, avînd în vedere subiectul principalelor fresce. Și aici, ornamentația rocaille întărește această iluzie, dar ea nu o creează: în bisericuța din Etwashausen, a aceluiași Neumann, biserică ce nu a fost decorată, conform dorinței comanditarului lucrării, prințul-episcop Friedrich-Karl von Schönborn[67], tranziția este tot delicată, puțin molatecă, la drept vorbind.

Biserica celor Paisprezece intercesori ne permite determinarea unui alt caracter fundamental al rococoului. Uimitorul contrast dintre structura externă și cea internă a acestei biserici are o m semnificație din punct de vedere constructiv. I ri-

[65] Richard TEUFEL, *Vierzehnheiligen*, ediția a II-a, Lichtenfels, 1957, pp. 122—123.

[66] S. GIEDON, *Space, Time and Architecture*, New York, ed. 1946, pp. 61—67. Autorul notează că Neumann este departe de Borromini: „Totul este mai sprinten și fără accent tragic" (p. 63).

[67] Cf. Hans REUTHER, *Die Kirchenbauten Balthasar Neumanns, op. cit.*, p. 68.

vită dinafară, totul anunță planul bazilical tradițional, cu un transept avînd brațe poligonale. Dinăuntru, te afli în prezența unui plan cu totul insolit, îmbucare de ovale cu cercuri[68]. Să lăsăm provizoriu la o parte calitatea spațială a acestui interior. Ceea ce ne interesează acum este disocierea dintre forma externă și cea internă. Aversul și reversul nu corespund.

În conformitate cu un loc comun al tradiției academice, fațada trebuie să fie o rezultantă a planului[69]. Cu alte cuvinte, idealul rațional presupune un raport logic între articulațiile exterioare și amenajarea interioară. În fapt, numeroase edificii de diferite stiluri, nu respectă în mod absolut acest principiu. Arhitectura provenită din Renaștere s-a preocupat, în general, în mică măsură de structurile reale; ca urmare, ea s-a mulțumit adeseori cu o soluție de răscumpărare (de pildă, la un frontispiciu de biserică, suprapunere de ordine pentru nava cea mare, numai ordin inferior pentru cele laterale, cu console pentru racord, conform exemplului dat de Alberti la Santa Maria Novella). Dar se poate spune că, în linii mari, artiștii clasici și baroci au salvat întotdeauna ceea ce vom numi *convexitatea* construcției, și anume imaginea primordială a constructivității. Chiar înăuntrul edificiului se simte prezența liniștitoare a formei externe, fără dificultate în clasicism, cu elemente de conflict în baroc. Există o unitate a masei.

În rococo, fața internă este lucrată pentru ea însăși. Din punct de vedere calitativ, se poate vorbi despre o *concavitate* pură, amintind foarte precis pe cea a unei grote. Iată de ce stilul rococo este, înainte de toate, un stil de interior, ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin, cum s-a spus în repetate rînduri, că el nu are semnificație arhitecturală și

[68] Nu ignorăm că acest plan se explică și prin niște contingențe particulare, Neumann fiind forțat să răscumpere, printr-un artificiu, greșelile comise de primul conducător al lucrărilor (TEUFEL, *op. cit.*, pp. 25 și următoarele).

[69] Cf. GROMORT, *op. cit.*, p. 249.

că nu-i decît un stil decorativ[70]. În afara de cazul cînd ne limităm la aspectul sculptural al arhitecturii, ceea ce privilegiază pe nedrept plastica monumentală, conceperea spațiului intern este una din părțile esențiale ale artei locuinței. Vom reveni asupra acestui punct, dar era necesar să indicăm mai întîi sensul acestui primat interior în ceea ce privește realizarea paradoxului atectonic.

Intenționat nu am folosit încă pînă acum, în analizele noastre, cuplul structură-ornament. Am mai spus acest lucru, nu ideea „ornamentului ce erodează din ce în ce mai mult structura" ne va permite studierea evoluției arhitecturii în timpurile moderne. Această categorie a „decorului" nu prezintă interes decît raportată la partiul constructiv și la organizarea spațială. Să revenim, pe scurt, la clasic și la baroc. Cum funcționează ornamentul clasic? Esențialul fiind sugerarea unui echilibru activ între forțele presupuse că sînt stăpînite în articulații, ornamentul avea să contribuie la consolidarea acestui echilibru — acesta, bineînțeles, nu-i decît unul din rolurile sale. Bunăoară, interiorul cupolei Panteonului roman este decorat cu cinci șiruri de chesoane suprapuse, chesoane odinioară acoperite cu bronz aurit, care erau determinate de nervurile de cărămidă arsă; acest motiv, cam rudimentar, cam greoi, slujește cu eficacitate partiul arhitectonic. Cupola Sfîntului Petru, deși mai puțin legată, vădește aceeași concordanță. Ce face, în această situație, barocul? La San Carlino alle Quattro Fontane, cupola este de asemenea decorată cu chesoane, dar, de această dată, ele sînt hexagonale, octogonale și cruciforme, iar combinația dintre ele, ce evocă un labirint, tulbură perceperea formei ovoide pe care o scobesc. În barocul tîrziu, cupola centrală a casei scării de la castelul din Caserta, Versailles-ul napolitan, operă a lui Vanvitelli (1752), oferă un model cu totul deosebit de atare dislocare: nervurile verticale sînt

[70] Cf. Hans TINTELNOT, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*, *loc. cit.*, p. 67.

curbate în aceeaşi direcţie, ca şi cum cupola ar fi suferit o torsiune.

În principiu, deci, edificiul baroc nu este neapărat mai „încărcat" decît edificiul clasic: în exemplele semnalate mai sus decoraţia nu a necesitat mai multă muncă într-un caz şi mai puţină în altul. *Folosirea* ornamentului trebuie luată în considerare. Barocul se serveşte de el spre a-l supune voinţei sale de a provoca dezechilibru controlat sau dinamism accentuat. Să agăţi statui fără punct de sprijin pe un arc (Scala Regia) sau pe marginea unei cornişe, să concentrezi ornamente plastice grele în partea superioară a unui frontispiciu (Saint-Michel din Louvain, a lui Hésius), iată mijloace bune de folosit pentru contrarierea echilibrului tectonic. Să mai luăm şi tema cariatidei sau atlantului, temă care constituie oarecum manifestul antropomorfismului constructiv. În Viena, la Belvedere, Hildebrandt a lăsat pe seama unor atlanţi susţinerea bolţilor vestibulului de la intrare; ei nu s-au achitat prea rău de obligaţie, dar aceşti flăcăi voinici, pe jumătate încovoiaţi sub povară, nu ascund cu nimic dureroasa lor sforţare; ne aflăm la antipozi faţă de Erehteion sau de frumoasa replică dată de Jean Goujon în vechiul Luvru.

Ornamentaţia rococo nu se „disociază" de structură, afară de structura reală; dar, din acest punct de vedere, întreaga arhitectură provenită din Renaştere a trăit cu această convenţie. Dimpotrivă, niciodată n-a domnit un acord mai perfect între arhitectură şi artele auxiliare. Arhitectul nu demisionează în beneficiul sculptorului sau pictorului de ornamente: amîndoi acţionează prin bună înţelegere. Există, firește, interioare al căror aspect rococo este în întregime datorat muncii stucatorilor; aşa e biserica din Rottenbuch, în Bavaria, unde meşteşugarii, sub conducerea lui Josef Schmutzer (şcoala din Wessobrunn), au „dezarticulat" în întregime o navă gotică din secolul al XV-lea. În acelaşi mod, Borromini a transformat complet spiritul în care a fost clădită vechea bazilică San Giovanni in Laterano. Dar în nişte edificii concepute dintr-un condei ca Wies, Amalienburg sau ca ve-

chiul teatru al Rezidenţei din München, structura şi ornamentul se situează la acelaşi nivel. Zimmermann şi Cuvilliés sînt artişti pur rococo şi nu mai puţin ornamentişti decît arhitecţi. Neumann, mai eclectic, cu privirea întoarsă concomitent către Franţa şi Austria, nu s-a consacrat decît arhitecturii, dar este departe de a fi neglijat decorarea interioarelor sale. L-a ales anume pe Johann Michael Feichtmayr, virtuozul rocaille-ului, pentru decorarea marelui salon de la Bruchsal şi, tot în acord tacit cu intenţia constructorului, acelaşi Feichtmayr a lucrat la Vierzehnheiligen[71].

Lăsînd la o parte decoraţia pictată sau sculptată, care ar stîrni mai multe observaţii, să luăm în considerare numai ornamentul propriu-zis. Cam din 1740 începe domnia rocaille-ului, invenţie franceză importată de Cuvilliés şi difuzată prin gravură[72]. Să observăm că rocaille-ul tipic, ceea ce contemporanii lui numeau „cicoarea", pare să fi fost anunţat în Bavaria începînd din 1730, mai ales de Zimmermann (biserica din Steinhausen, terminată în 1733)[73]. Rococoul, afară de valoarea lui intrinsecă se pretează admirabil intenţiei de astenie constructivă. Forma lui ciopîrţită, negeometrică, hibridă, constituie deja o sugestie de atectonicitate. Acest ornament nu se înmulţeşte conform principiului de „oroare faţă de vid": Vierzehnheiligen este de departe mai puţin decorată decît San Lorenzo din Torino sau Santa Maria in Vallicella de la Roma. Suprafeţele netede ocupă, dimpotrivă, un important loc (Steinhausen, Wies, Schäftlarn, Diessen etc.). Ornamentaţia are tendinţa de a se trage înapoi, cam ca apa pe o suprafaţă uleioasă. Dar unde se opreşte ea? Exact pe încheieturile articulaţiei, peste tot unde poate contribui la dizolvarea forţelor. Ea însăşi tranziţie, asigură „trecerile" ce fac din structură un echilibru dobîndit

[71] Cf. N. PEVSNER, *An Outline of European Architecture*, *op. cit.*, p. 204.

[72] Despre prioritatea ornamentelor franceze, cf. KIMBALL, citat la cap. IV.

[73] Cf. RUPPRECHT, *op. cit.*, p. 32.

„ca prin farmec". Asimetrică, zbuciumată — îndrăcită chiar — ea colaborează şi la sugerarea unei agogici diferite de tempoul baroc. Ea invită ochiul să urmărească o cadenţă sprintenă şi sacadată. Nu mai există cezuri puternice, ci o scandare numai în fluiditate.

*

Experienţa estetică a construcţiei arhitecturale ne face să participăm la actul creator, introducîndu-ne în laboratorul constructorului. Dar construcţia, cu excepţia cazului monumentelor propriu-zise are ca scop locuinţa. Din acest punct de vedere trebuie să privim acum opera arhitecturală. Într-adevăr, opera, mai mult decît instaurarea ei, impune acest al doilea mod de abordare a arhitecturii. Edificiul terminat realizează un habitat, care este bunul propriu al celui ce-l foloseşte, al „clientului" — să spunem: al spectatorului. Punctul de vedere precedent punea în joc definiţia tradiţională a artei ca *homo additus naturae*. Acum, referirea generală va fi mai mult la definirea frumosului ca *unitate în varietate*. Firește, abstracţiunea acestor categorii ne obligă să nuanţăm disocierea acestor două aspecte ale arhitecturii. Pe de o parte, opera este realizată pe măsura construirii ei; cea mai mică intervenţie, în această privinţă, angajează punerea în formă a spaţiului. Pe de altă parte, considerarea frumosului se sprijină tot pe arta de a construi, în măsura în care se vădeşte în ea acea plenitudine de existenţă ce defineşte opera frumoasă, „vrednică de a trăi pentru propria ei perfecţiune". Totuşi, distincţia este nu numai comodă, dar şi necesară, pentru a se evita anumite echivocuri[74].

Dobîndirea conştiinţei estetice a autonomiei acestui ţel al arhitecturii datează poate din secolul al XVIII-lea, cînd ea se introduce odată cu ideea de „distribuire". Abatele Laugier, de pildă, admiră,

[74] Iată de ce Alain, care a creat mai cu seamă o estetică a *creaţiei* artistice, a pus pe primul plan construcţia arhitecturală.

printre primii, în catedralele gotice, „o fermecătoare distribuire, în care ochiul se scufundă cu încîntare printre mai multe şiruri de coloane, în capelele adîncite, ale căror vitralii răspîndesc lumina din abundenţă şi în mod inegal, o absidă poligonală în care aceste aspecte se multiplică şi se diversifică şi mai mult etc."[75]. Tocmai despre forma spaţială vrea să vorbească acest pionier al esteticii arhitecturale. Dar această idee nu a fost limpezită decît de estetica recentă. Vom vorbi aici, pe scurt, despre „spaţiu", desemnînd prin aceasta ceea ce Max Dessoir denumea „spaţiu scobit", Focillon „masă internă", ceea ce d-na Vogt-Göknil numeşte „*Umraum*", iar dl. Van Lier „spaţiu cuprinzător"[76]. Dl. Zevi foloseşte şi el „spaţiu" şi nimic mai mult, la fel ca dl. Michelis [77]; dar este evident că pictura şi sculptura sînt tot „arte ale spaţiului", dat fiind că producţiile lor se înscriu în spaţiu şi totodată îl organizează. Diferenţa între arhitectură şi celelalte arte plastice nu este o problemă de realitate sau de virtualitate a spaţiului. Spaţiul arhitectural, perceput estetic, nu este spaţiul geometric, omogen, infinit, continuu etc. Nu este nici mediul care localizează toate percepţiile noastre, nici un sistem de coordonate prin care lucrurile pot fi puse în relaţie. Spaţiul, în sensul filozofic sau ştiinţific al termenului, nu poate fi calificat drept „armonios", „organic", „dinamic" etc. Astfel de determinări nu au sens decît raportate la o experienţă spontană a valorilor simbolice purtate de către subspaţiile percepute drept „conţinătoare". Suzanne Langer, care insistă mult asupra caracterului virtual, sau imaginar, al spaţiului plastic, ne oferă un exemplu de natură să lămurească acest punct: o tabără de ţigani şi o tabără de indie-

[75] LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, *op. cit.*, p. 130.

[76] Ulya VOGT-GÖKNIL, *Architektonische Grundbegriffe und Umraumerlebnis*, Zürich, 1951; Henri VAN LIER, *Les arts de l'espace*, partea a III-a, cap. I.

[77] ZEVI, *op. cit.*, *passim.*, Ideea „spaţiului" este laitmotivul lucrării. MICHELIS, *op. cit.*, pp. 104 şi urm.

ni pot să ocupe succesiv aceeaşi situaţie *în* spaţiu; din punct de vedere estetic este vorba de două spaţii diferite, ce exprimă un „domeniu cultural" *(ethnic domain)* anume.[78]

Tot aşa cum cercetările asupra construcţiei arhitecturale au fost adesea denaturate de confuzia între tehnica reală a edificiului şi iluzia constructivă, studiul arhitecturii ca artă a spaţiului a fost multă vreme frînat de o concepţie geometrică sau geometrizantă. Este ceea ce d-na Vogt-Göknil a arătat cu privire la lucrările lui A. Riegl, A. Schmarsow, Wölfflin, P. Frankls, D. Frey şi primele lucrări ale lui Hans Sedlmayr[79]. În aceste speculaţii, a treia dimensiune nu intervine decît în proiectarea ei planimetrică; forma spaţială este un obiect situat *în faţa* observatorului; în consecinţă, categoriile folosite de aceşti autori au un caracter vizibilist; liniar şi pictural, apropiat şi îndepărtat etc., şi, în acelaşi timp, aceste calităţi sînt obiectivate, ca şi cum un local materialmente vast ar da cu necesitate o impresie de amploare. Noi simţim opera arhitecturală însă ca împrejurime, cadru, mediu ambiental. Privilegiul arhitecturii, observase Geoffrey Scott, este de a ne îngloba într-un vid tridimensional[80]. Dar trebuie să ne ferim de a trata acest vid drept un volum de aer sculptat[81]. Nu putem neglija nici faptul că mediul ambiental arhitectural este tot atît de important la exteriorul ca şi la interiorul edificiilor (legătură între arhitectură şi peisaj, a monumentelor între ele, pe

[78] S. LANGER, *Feeling and Form*, New York, 1953, p. 95.

[79] U. VOGT-GÖKNIL, *op. cit.*: partea respectivă; *pars congruens* a acestei remarcabile teze este din păcate cam mică.

[80] SCOTT, *Architecture of Humanism*, *op. cit.*, p. 226. „Critica a eşuat ciudat în recunoaşterea acestei supremaţii a valorilor spaţiale în arhitectură" (*Criticism has singularly failed to recognize this supremacy in arhitecture of spatial values.*") (Scris în 1914).

[81] Henri FOCILLON, *Vie des formes*, *op. cit.*, p. 30: „Constructorul, lucrînd asupra spaţiului, îl modelează ca un sculptor".

scurt, urbanism în sensul larg al cuvîntului). Din acest punct de vedere, primele experienţe istorice datează probabil din vremea aliniamentelor de megaliţi.

Semnificaţiile expresive ale spaţiului sînt cu neputinţă de enumerat, dar se pot determina clase principale ce corespund mai mult sau mai puţin tipurilor istorico-stilistice. P. A. Michelis distinge, bunăoară, spaţiul închis şi spaţiul deschis, cel de al doilea corespunzînd, în mare, arhitecturii greceşti (predominanţă a porticelor), iar primul arhitecturii creştine[82]. Se poate face şi o opoziţie între spaţiul static şi spaţiul dinamic: în bazilica romană, o colonadă înconjoară cei patru pereţi; arhitectul paleocreştin alungeşte acest plan şi îl orientează către o absidă, sugerînd astfel, prin perspectiva coloanelor, o mişcare spre altar. Se va vorbi şi despre spaţiu contractat şi spaţiu dilatat: lui Borromini îi plac compenetraţiile centripetice de spaţii, Bernini creează profunzimi iluzorii dincolo de profunzimile reale[83], Ulya Vogt-Göknil distinge spaţiile *vast* (bizantin), *îngust* (romanic), *dirijat* (gotic).

Cum noi ne străduim aici să definim originalitatea rococoului la gradul cel mai înalt de generalizare, ceea ce ne va preocupa este *unitatea* spaţiului. Nu vom părăsi domeniul sugestiilor calitative: un edificiu poate fi structural complex şi foarte unificat; un altul poate fi dezordonat, în ciuda simplităţii planului. Dl. Van Lier ne-a atras foarte just atenţia că oricare arhitectură este plurispaţială, avînd în vedere mobilitatea locatarului-spectator[84]. Totuşi, această plurispaţialitate psihologică nu are valoare artistică decît atunci cînd este organizată de către arhitect. Percepem în mod diferit o încăpere oarecare — „cutia" în care locuim în mod obişnuit — după cum stăm pitiţi într-un colţ sau o măsurăm cu pasul de la un capăt la ce-

[82] *Op. cit.*, p. 106.

[83] Cf. G.-C. ARGAN, Articolul *Borromini*, în *Les Grands Architectes*, sub conducerea lui P. FRANCASTEL, Paris, 1959, tomul I, p. 189.

[84] H. VAN LIER, *op. cit.*, p. 261.

lălalt; dar deplasarea depinde de dispoziție sau de nevoie. Vom spune oare chiar că „edificiul este cu atît mai puternic cu cît unifică mai strîns spații mai diferențiate"[85]? Ar însemna poate să acordăm preferință unui tip de unitate. Procedeul baroc de ruptură a unității nu este, în sine, mai expus atacurilor decît procedeul clasic de integrare maximă.

Obiectivul artistului clasic este, într-adevăr, de a unifica spațiul cît mai mult posibil, stabilizînd mai întîi, la modul ideal, acest centru mobil pe care îl constituie spectatorul. Am văzut acest lucru din punctul de vedere constructiv, cînd a fost vorba de schemele armonice; trebuie să-l spunem din nou, din această perspectivă nouă. Tot așa cum construcția tectonic echilibrată nu este înțeleasă bine decît într-o situație determinată, spațiul unificat îmi impune oprirea. De unde predilecția renascentiștilor pentru planul central, Tempietto avînd, și în această privință, rolul de manifest. Istoria bisericii Sfîntul Petru din Roma este cu totul remarcabilă: planul în cruce greacă desenat de Bramante, păstrat de Michelangelo, este transformat în cruce latină de Maderna, completat cu imensa piață din fața bisericii, operă a lui Bernini. Barocul restabilește deci legătura cu dinamismul planului longitudinal, dar printr-o alungire a planului central, căruia îi tulbură unitatea. De asemenea, cercul este alungit pînă la oval. „Baroc", conform sensului prim al cuvîntului, „se spune doar despre perlele care nu sînt perfect rotunde"[86]. La Sant'Andrea al Quirinale, Bernini tratează ovalul navei după axa cea mare, dar el întinde foarte mult și axa cea mică, prin străpungerea capelei principale, în fața intrării: spațiul se deschide în cele două direcții. Un exemplu de alungire în înălțime este dat la Sant'Ivo alla Sapienza, unde parcă într-adevăr învelișul mural a fost presurizat din toate părțile, iar comprimarea volumului de aer a provocat această evadare spre înălțimi. În rezumat, Bernini sugerează un dinamism lateral, iar

[85] *Ibid.*, p. 262.

[86] Furetière, 1960; *Dictionnaire de l'Académie*, 1691.

Borromini o aspirație verticală, prin spargerea unei scheme clasice renascentiste. Un alt procedeu baroc de multiplicitate spațială constă în menținerea formidabilului vid al cupolei cu un plan bazilical. Cupola barocă nu mai este imensul baldachin suspendat deasupra bisericii Sfînta Sofia, nici culmea ierarhică pe care o constituia în concepția lui Bramante, unde ea încununa spațiul principal. Traveele adăugate la Sfîntul Petru de către Maderna răstoarnă acest echilibru, și a fost necesar ca Bernini să-și desfășoare întreaga ingeniozitate pentru a umple gaura provocată astfel la încrucișare.

Este deci o eroare să definești spațiul baroc ca fiind mai unitar decît cel al Renașterii[87]. Să nu confundăm unitate cu unicitate. Wölfflin avea perfectă dreptate să definească unitatea clasică drept unitate analitică sau unitate de multiplicitate. Forma clasică este oarecum discursivă, dar părțile nu sînt izolate decît pentru a fi mai bine reunite în funcție de un centru. Încă o dată, proiectul lui Bramante pentru catedrala Sfîntul Petru — și chiar planul lui Michelangelo, deja mai puțin net — scoate aceasta în evidență. Simetria riguroasă a porțiunilor de spațiu îi interzice fiecăreia dintre ele să se pună în valoare altcum decît ca element al unui întreg: multiplicitatea condiționează unitatea. Afirmarea unitară clasică își află un aliat în decor. Un tematism ornamental redus, geometric, nonfigurativ — fiecare trebuie să rămînă la locul lui — întărește acest caracter „rotund", închis în sine, al operei arhitecturale. Artiștii baroci, neliniștiți, emfatici sau triumfători, pun și ei decorul în serviciul lor. Ei nu ezită să disocieze puțin structura și ornamentul, dar fără a îneca vreodată articulațiile, acest lucru mergînd împotriva voinței lor de a crea tensiuni arhitectonice. Repertoriul este mai variat și regăsim la ei, adesea, motive clasice deformate. Artele auxiliare încep să iasă din do-

[87] Cum face ZEVI, *op. cit.*, pp. 84—89. Autorul juxtapune planul bisericii San Carlo alle Quattro Fontane peste planul de la Vierzehnheiligen.

meniul lor; pictorul simulează elemente arhitecturale; decoratorul agață motive de proporții exagerate (Amvonul Sfîntului Petru), ce atrag privirile, sculpturi cu forme agitate, ce fascinează: decorul tinde spre discontinuu, fără a-l atinge, de altfel, vreodată.

Spațiul rococo își află o unitate, dar dobîndită pe cu totul alte căi decît unitatea clasică. Studiul planurilor funciare este aici înșelător. El sugerează apropieri între compenetrațiile de elipse îndrăgite de Borromini și de Guarini și cele de care se slujește Neumann. Trebuie să ne mișcăm în spațiul complet al edificiilor și să ținem seama de toate aspectele spre a sesiza diferența finală. Într-un interior baroc, spațiile nu fuzionează cu adevărat; desigur se întrepătrund, iar în mai multe cazuri se contrariază; dar chiar acolo unde planurile sugerează unificarea, în exemplele tîrzii (biserica Trinità din Fossano, a lui Gallo, 1723; biserica Mătăniilor din Strambino, a lui Rana, 1764)[88], în cele din urmă heterogenul biruie.

Omogenitatea rococo ne apare cînd confruntăm edificii cu același subiect arhitectural, de exemplu întîlnirea bolților la încrucișarea cu transeptul în biserica abației din Weingarten și în bazilica Vierzenheiligen. Nu numai că sentimentul de articulare tectonică este dintre cele mai imperioase în primul dintre cazuri, iar în cel de al doilea cvasiinexistent, dar chiar și discontinuitatea spațiilor, la biserica lui Moosbrugger și Frisoni — discontinuitate asigurată mai cu seamă prin picturile perspectiviste ale lui C.-D. Asam, al căror punct de fugă nu coincide cu arhitectura — este exact ceea ce Neumann refuză, suprimînd cupola pe care te așteptai s-o găsești în acel loc. Domul, atît de frecvent în barocul italian și austriac, în Germania se aplatizează și apoi dispare. Această afirmare supremă a convexității constructive și a ierarhiei asigurate sau amenințate nu-și mai avea rațiunea de a exista. Planurile ovale simple dau, de asemenea, în rococo, rezultate originale. În timp ce delimitarea spațiului este riguroasă în clasicism, asigurînd la maximum „nevoia de securitate, de protecție, de liniște, ce rezidă în adîncul oricărei ființe umane"[89], în timp ce ea este contrariată în baroc, care multiplică deschideri reale sau simulate și sugerează zone de umbră și de mister, această delimitare nu o putem discerne perceptiv în rococo, unde scopul este de a crea o unitate care să nu se poată descompune. Rotonda de la Amalienburg — care nu este rotundă decît pe plan — merge cît se poate de departe în acest sens, prin artificiul unor oglinzi mari ce îmbracă toți pereții. Folosirea oglinzilor nu era posibilă în biserici, deși putem găsi în mod simbolic bucăți de oglindă la Wies și la Birnau (operă a lui Peter Thumb). Dar s-au servit de alte procedee. Biserica Wies, bunăoară, are un fel de navă ovală, înconjurată de un deambulatoriu; acest spațiu central nu este totuși simțit ca o regiune principală; coloanele, cu spații foarte mari între ele, ce mărginesc această navă nu se detașează clar de pe pereții arcuiți ai incintei; aceasta, fără nici o decorație pînă la înălțimea cornișelor, larg străpunsă de deschideri de formă scobită care inundă cu lumină toată această simfonie de alb, are, ea însăși, un contur nedefinit. Unitatea este semnalată, nu este vădită.

O caracteristică a rococoului este importanța acordată nudităților. Vaste porțiuni de suprafață netedă invită privirea să alunece. De asemenea, deschiderile se multiplică. Vidul ocupă tot atît loc cît plinul, dar nu constituie niciodată o referire la plin, neavînd aceeași formă ca el. „Alburile" nu sînt contrariul „negrurilor", ca într-o tablă de șah; sînt larg deschise, ca într-o dantelă. Să mai adăugăm aparența fragilă, strălucitoare, ca de porțelan, a materiilor care îmbracă pereții. Din concurența între aceste mijloace rezultă un înveliș aluziv, la antipodul carapacei romanice, dar nu lipsită de analogie, în această privință, cu vălurile

[88] Cf. BRINCKMANN, *Baukunst...*, *op. cit.*, pp. 108—109.

[89] Cf. MICHELIS, *op. cit.*, p. 106.

islamice: rococoul este cel mai oriental dintre stilurile Occidentului.

Inventat de niște ornamentiști[90], transpus în arhitectură, rococoul își subliniază unitatea indivizibilă prin repertoriul decorativ care îi este propriu, iar adesea se bazează în întregime pe el. Există, de altfel, o unitate indivizibilă si în ce privește colaborarea între arte. Arhitectul clasic le atribuie un loc determinat auxiliarilor săi: cutare nișă sculptorului, cutare pandantiv pictorului, cutare bandă ornamentistului; în baroc, statuia tinde să iasă din nișa ei, pictura își depășește limitele, ornamentul se face remarcat. Artiștii rococoului își găsesc un *modus vivendi* într-o contopire a forțelor respective. Atunci cînd un interior nu a fost decorat (Etwashausen), sau a fost decorat într-un spirit diferit (Neresheim), încerci sentimentul unei lipse mult mai dăunătoare decît în celelalte stiluri. Și aici, rococoul refuză ierarhia clasică și conflictul baroc: el compune „*compunînd cu*", căzînd la învoială, ca într-o societate rafinată. Este o unitate printr-un compromis.

Faptul că o biserică gotică (Rottenbuch) sau barocă (Ottobeuren) și-au schimbat caracterul printr-o găteală rococo[91], indică suficient importanța ornamentului în ceea ce privește unitatea spațială. Rocaille-ul, amestec de semne abstracte și de elemente figurative, este, ca atare, amorsă de nedeterminare. După cum adună și întărește, prin natura sa labilă, intenția de imponderabilitate a sistemului constructiv, stilul baroc sintetizează și accentuează ideea de spațiu în care nu se pot face distincții. Rocaille-ul nu face corp comun cu structura, ca în clasic, nu exprimă tensiunile care muncesc materia, ca în baroc, ci se desprinde de purtător, nemenținîndu-se pe acesta decît prin cîr-

[90] A se vedea cap. IV.

[91] Nu fără risc, de altminteri: la Rottenbuch, ornamentiștii n-au reușit s-o facă decît redublîndu-și efectele în dauna sprintenelii, iar la Ottobeuren se simte decalajul dintre rocaille și structurile colosale ale lui Fischer. (Aceasta este și părerea lui John BOURKE, *op. cit.*, p. 82.)

cei, agățîndu-se de el ca o ghirlandă. Ornamentul baroc este sculptat în plin relief; ornamentul rococo este plat, se subțiază ca o dantelă și alunecă pe o suprafață ea însăși alunecoasă. De asemenea, este zdrențuit, spinos: nu zbîrlit, ceea ce ar dăuna dezinvolturii, ci picant, fuzant, ca o vorbă de duh. Rocaille-ul, acolo unde se prezintă, peste tot unde poate să asigure trecerile, captivează atenția; ceea ce evident nu poate face un șir de chesoane sau de palmete. Dar, avînd un format redus, o structură subțiată, împletită, legată de ceea ce-i stă în preajmă, el nu acționează ca perturbator, cum o face ornamentul baroc. Monopolizînd poleiala cu aur, argintul, culorile vii, răspîndit cam peste tot, parcă la întîmplare — dar nu-i de loc așa! — rocaille-ul desăvîrșește arhitectura, dîndu-i o unitate de strălucire, fără polaritate fixă.

O altă caracteristică. Rocaille-ul tinde către infinitezimal. Este compus din elemente din ce în ce mai mici, din curbe în formă de „C" sau de „S", îmbucate una în alta, în chip de flacără, care se subțiază în flăcărui, în scîntei, în forme florale care se șterg în chip de petale, pistile, de forme acvatice șiroind în cascadă, în picuri. În capitele, în cartușe, în ancadramente de fresce etc., există deci elemente, jumătate abstracte, jumătate figurative, cvasimicroscopice, ajutate de distanță, iar prezența lor cere timpul de lectură cuvenit. În timp ce seriile regulate ale ornamentului clasic dau naștere unei durate, unui timp îndelungat, multiplicarea temelor din rocaille suscită un timp scurt, punctual. Cu alte cuvinte, perceperea decorului nu este posibilă în totalitatea lui; ochiul se istovește de atîta detaliu; după ce a parcurs totul, nu este sigur că a înregistrat toate. Totuși, deoarece toate elementele, cu infinita lor varietate, țin, mai mult sau mai puțin, de aceeași schemă — curba în formă de „C" — acumularea de momente perceptive regăsește o unitate la nivelul ansamblurilor.

O ultimă observație despre decor. Rocaille-ul sfîrșește prin a face absurdă *a priori* orice încercare de explicație pitagoriciană a spațiului rococo. Nu-

mărul de aur este aici de două ori neputincios. Nimic, în rocaille, nu poate fi reductibil la geometric. Refuză figura stabilă. Singura determinare ce i se poate face este forma în „C"; această analogie nu este faimoasă, dar nu s-a găsit încă nimic mai bun. Colaborînd cu suprafeţele fluide ale învelişului, asumîndu-şi, la nevoie, această fluiditate, ornamentaţia instaurează o armonie de atmosferă, ale cărei raţiuni ar putea fi cu greu exprimate.

*

Analizele precedente aveau un caracter esenţialmente formal. Dacă a trebuit să facem uz de aproximări metaforice, este pentru că formele artei, în măsura în care sînt estetice, nu pot fi prinse de concept. În artă, un cerc poate fi elipsoidal: salonul albastru de la Amalienburg. Un edificiu mare poate să pară mic: Sfîntul Petru din Roma[92]. Dar metafora rezultă şi din expresivitatea formelor artistice. Ea are un sens, spune ceva, înaintea oricărei convenţii, are un conţinut care este pe de-a întregul din ea. Iată de ce, separînd prin metodă punctul de vedere formal şi punctul de vedere expresiv, n-am putut evita, ici şi colo, înfiriparea problemei semnificaţiei comparate a stilurilor clasic, baroc şi rococo.

Expresia corespunde la ceea ce se mai numeşte, în învăţămîntul academic, „caracter". Gromort distinge caracterul *relativ* (un edificiu trebuie să-şi exprime destinaţia: biserică, muzeu, gară etc.) şi caracterul *absolut* (ceea ce distinge *această* biserică

[92] *Magnus esse, sentiri parvus,* (A fi mare, dar a părea mic) notează DIDEROT relativ la acest exemplu ilustru (*Essai sur la peinture*, ed. Pléiade, p. 1193). Să adăugăm că filozoful arată clar, în pagina ce urmează, ceea ce reintroduce sentimentul colosalului, generator de sublim matematic, în nava de la Sf. Petru: statuile baroce de talie supraumană. Să notăm şi faptul că nu este posibil să fie explicate cantitativ aceste efecte de scară. Despre arcul de triumf din Place de l'Étoile, GROMORT spune: „S-a făcut totul — cel puţin în teorie — pentru ca monumentul să pară mic: este enorm". *Op. cit.*, p. 118.)

în cadrul categoriei sale). El mai adaugă caracterul *în sine* (expresie a unei personalităţi printre toate edificiile existente)[93]. Pe scurt, caracterul este utilitatea exprimată prin formă şi este şi uzajerul manifestat. Pe de o parte, locuinţa proclamă şi stîrneşte totodată finalitatea ei: „Ludovic al XIV-lea la Versailles nu poate fi decît maiestuos"[94]. Pe de altă parte, ea este imaginea celui ce o locuieşte: „Arcul de triumf este cu adevărat portretul cuceritorului"[95]. Nu există deci — după cum ne putem da seama cu uşurinţă, dar cum se uitase în secolul al XIX-lea — un tip de biserică ideal pentru toate epocile, ci un tip bizantin, ce exprimă spiritualitatea bizantină, un tip gotic ce exprimă spiritualitatea gotică etc.[96]. De altfel, într-un tip istorico-stilistic dat — să spunem biserica barocă — există „caractere" diferite, corespunzînd unor dispoziţii regionale, unor momente ale dezvoltării, unor temperamente artistice (Bernini şi Borromini, ambii din Roma, contemporani şi baroci şi, totuşi, atît de deosebiţi unul de altul!).

Vom duce, din nou, determinarea caracterului rococo la ideea sa esenţială. Şi cum punctul de vedere asupra arhitecturii adoptat aici corespunde, mai curînd, nu artistului (punct de vedere constructiv!), nu operei (punct de vedere spaţial), ci spectatorului, care primeşte „mesajul" formal, vom examina calitatea generală a acestui mesaj, în funcţie de cuplul *delectare — neliniste*, adică în funcţie

[93] GROMORT, *op. cit.*, pp. 98 şi urm.; cf. şi ZEVI, *op. cit.*, p. 129.

[94] M. DUFRENNE, *Phénoménologie de l'experience esthétique, op. cit.*, p. 139.

[95] ALAIN, *Vingt leçons..., op. cit.*, p. 569.

[96] Am putea să demonstrăm că ordinul al treilea de consideraţii despre arhitectură îşi face apariţia şi în secolul al XVIII-lea. DIDEROT, cel puţin, se mîndreşte că poate „să pună în valoare analogia dintre vitraliile colorate şi natura de neînţeles a fiinţei adorate, precum şi ideile sumbre ale celui ce adoră". (*Essai sur la peinture, op. cit.*, p. 1191). Şi aici, comparaţia dintre gotic şi clasic este cea care provoacă reflecţia estetică.

de posibilii poli ai stării de spirit estetice. Nu vom face deci o distincție, nici de această dată, între arhitectura civilă și arhitectura religioasă, fiindcă vrem să prindem exact expresia lor comună.

Edificiul clasic, echilibrînd natura și spiritul într-o construcție articulată clar, în care elementul purtător este proporțional cu cel purtat, în care golurile contrabalansează plinurile, instaurează un climat de fericire liniștitoare, climat ce scaldă și un spațiu bine delimitat, fără surprize, unificat conform unor motive pe care rațiunea poate să le cunoască, dacă nu să le epuizeze. Într-un atare habitat, universalizat prin artă, armoniei operei îi corespunde o armonie a facultăților spiritului, care își află toate rostul în el și se reconciliază. Protecția este asigurată, mediul înconjurător aduce securitatea. În rezumat, edificiul clasic satisface eminamente cele două *a priori*-sme imaginare ale habitatului, după Gaston Bachelard: conștiință de verticalitate (prin tectonicitatea inteligibilă) și conștiință de centralitate (prin concentrarea spațiului)[97].

În măsura în care barocul rupe echilibrul și stabilitatea clasică, el constituie un factor de neliniște, în sensul etimologic al termenului. În acest spațiu descentrat, între aceste ziduri chinuite, sufletul nu-și poate afla liniștea. Și nu pentru că ar fi neapărat tulburat, copleșit, apăsat. Expresionismul — excesul de expresionism — se împacă prost cu finalitățile arhitecturii. Dar barocul vrea să ne smulgă nouă înșine. (Tema *răpirii* este fundamentală în iconografia pictată sau sculptată). Această agitație poate lua forma unei exaltări triumfale, a unui *sursum* sau a unei insatisfacții căreia nu i se întrevede rezolvarea: Bernini ține mai curînd de primul tip, Borromini de al doilea. Artiștii baroci au cultivat, în general, grandiosul, chiar la edificii relativ mici (San Carlino alle Quattre Fontane). Ordinul numit exact „colosal" este, în moștenirea secolului al XVI-lea, unul din mijloacele pe care barocii le îndrăgesc. Pilaștrii masivi, ieșindurile îndrăznețe,

[97] BACHELARD, *Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 35.

șocurile decorului, pe scurt, tot ceea ce Michelangelo nu făcuse decît să înfiripeze și pe care artiștii baroci îl exploatează, alimentează acest climat psihologic de pornire pătimașă, de patetism, de luptă.

După cum am văzut mai sus, rococoul, departe de a supralicita barocul, caută o a treia cale, în construcția fără ponderabilitate (tectonicitate irațională) și în spațiul nedeterminat (centrul se află peste tot și nu este nicăieri). Făcînd aceasta, rococoul își găsește o stare de fericire, dar „venusiană". Măiestriei clasice, tensiunii baroce, îi urmează tandra vioiciune rococo. În perspectiva antropomorfismului vitruvian, s-ar putea spune că edificiul rococo este gîndit în chip de corp feminin. Am evocat adineauri, în legătură cu barocul, umbra lui Michelangelo: suavitatea correggiană ne-ar sluji aici, într-adevăr, de referință simbolică.

Pe cînd arhitectura clasică ne propune o locuință pe care putem să ne-o apropiem prin intuiție, în măsura în care ea nu-și voalează modul constructiv — ceea ce am denumit *convexitate* — arhitectura rococo se oferă să ne protejeze fără ca noi să-i bănuim neapărat motivele. Nu ne este deloc îngăduit să luăm parte simbolic la construcție, ci la ornamentare: sarcină în mod ideal feminină[98]. Protecția și securitatea ne sînt garantate dar, oarecum, fără voia noastră. Leagănul, cuibul, cochilia sînt așadar spații *concave*, a căror lege nu o cunoaște cel care le locuiește. Intrînd în Amalienburg sau în biserica Wies, pătrundem într-o intimitate resimțită ca fiind fără legătură cu lumea exterioară. Niciodată, fără îndoială cel puțin în Occident, arhitectura nu a separat pînă într-atît de mult lumea evidentă de lumea secretă.

Lucru curios, se pare că, în anumite cazuri, spațiul interior dublează cu dibăcie intimitatea, prin constituirea de mici spații alveolate, ca și cum învelișul său s-ar fi tras înapoi pentru a ne oferi

[98] Cf. BACHELARD, *Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 74 „Se poate spune că, în echilibrul intim al pereților și mobilelor, luăm cunoștință de o casă construită de femei. Bărbații nu știu că construiască casele decît din exterior".

anume să locuim noi concavităţi. Biserica din Wies, prototip al stilului, ne oferă în acest sens frumoase exemple, cu acele tribune în miniatură care constituie o deschidere în partea de jos a bolţii false, cu acele goluri de uşi şi ferestre deschise asupra corului, prin care, dintr-un loc anumit, parcă printr-o indiscreţie, poţi întrezări frescele din deambulatoriu. Dar, într-un mod mai general, această impresie este deja sugerată peste tot unde intervine rococoul: toate acele curbe în „C", sînt tot atîtea îmbieri. Acele locuri ale curbei şi ale trecerii, care sînt interioarele rococo, sînt prielnice a te lăsa pradă visării. Raţiunea îşi găseşte aici puţină hrană, imaginaţia însă multă. În timp ce ornamentul clasic şi ornamentul baroc foloseau un repertoriu limitat, mai cu seamă geometric, trimiţînd deci în permanenţă la concept, în timp ce decorul pictat şi sculptat, în mod făţiş figurativ, asigura singur, înaintea rococoului, provizia de imagini, rocaille-ul multiplică în spaţiu semnele lui ambigue. Multiplicitatea este totodată intrinsecă şi numerică. Cutare cartuş este un conglomerat de elemente, hibride în sine. Schiţe de vegetale se schimbă în carapace de broască ţestoasă, în aripi de fluture; cochilii se desfăşoară în val înspumat sau se contractă în pietre preţioase. Uneori decoratorul variază asamblajul în fiecare loc al unei serii arhitecturale — deschiderile corului la Wies, coronamentele oglinzilor la Amalienburg, stranele de la Ottobeuren etc. Formele abstracte ce se eboşează în aceste şiruri de descompunere evocă adesea lumea organică secretă: inimă, rinichi, şale...; imaginaţia viscerală nu este desigur cea mai puţin vizată de acest bogat material oniric.

Evitînd efectul tectonic, şi prin urmare forţa calmă sau violentă, difuzînd centralitatea, chemînd visarea, arhitectura rococo ne aduce într-o stare de euforie, *aproape* de ameţeală sau de înduioşare. Ea se joacă fără încetare, prevenind, provocînd şi reţinînd această alunecare spre lîncezeală.

Concluzie

Rococoul arhitectural, aşa cum se manifestă el, mai ales, în cîteva realizări germane din secolul al XVIII-lea, nu este rezultatul unui proces stilistic înfiripat în barocul italian. Sîntem însă de acord că este posibil teoretic — din punct de vedere practic, lipsesc unele verigi — să i se traseze o evoluţie, mai mult sau mai puţin continuă, între barocul romanic şi rococoul germanic, trecînd mai ales prin îndulcirea barocului în arta vieneză. Nici un exemplu intermediar nu ne poate încurca, fiindcă noi nu am pretins să demonstrăm decît autonomia unui tip arhitectural prea adesea redus la poziţia de varietate a unui alt tip. E evident că există numeroase edificii de tranziţie; există şi edificii romanico-gotice, gotico-renascentiste, clasico-baroce etc. Există relativ puţină arhitectură rococo pentru că stilul nu s-a menţinut decît scurtă vreme. Acest răstimp scurt, incompatibil cu condiţiile de maturaţie lentă a stilurilor arhitecturale, se explică poate — există şi alte cauze — printr-o raţiune intrinsecă: stilul rococo este ucis de artificii.

Dar trebuie să examinăm mai degrabă renaşterea stilului, spre a sesiza ceea ce l-a determinat. Analiza noastră estetică trebuie deci dublată cu o cercetare istorică, necesară pentru a înţelege, în toate dimensiunile lui, un stil creat în Franţa secolului al XVIII-lea. Pe acest secol al XVIII-lea francez îl vom interoga în continuare.

IV. STILUL ROCOCO

Dacă ne mărginim la datele citate în mod tradiţional de manuale (1715-1789)[1], secolul al XVIII-lea pare, chiar prin durata sa, un „secol mic". Voltaire — în care s-a văzut un „Rokokomensch" prin excelenţă[2] — ar fi convenit desigur că aşa este, el, Voltaire, neîntreprinzînd apologia secolului lui Ludovic al XIV-lea decît pentru a umili domnia lui Ludovic al XV-lea. Vom vedea mai departe în ce sens „micimea" este într-adevăr una din trăsăturile dominante ale perioadei culturale pe care o vom circumscrie, perioadă ce nu acoperă întregul secol al XVIII-lea, chiar scurtat la cele două capete ale lui de „cel mare" şi de „cel stupid". Pentru moment, micimea morală fiind pusă între paranteze, să nu luăm în considerare decît dimensiunea fizică şi să ne întrebăm dacă această durată, relativ scurtă, nu preţuieşte mai mult decît să nu fi existat de loc.

[1] De ex., E. PRÉCLIN şi V. - L. TAPIÉ, *Le XVIII-e siècle*, Paris, 1952.

[2] H. HATZFELD, *Rokoko als literarischer Epochenstil in Frankreich*, Studies in Philology, XXXV (1938), pp. 522—65: *„Der Rokokomensch ist prototypisch verkörpert in Voltaire"*, (Omul rococo este întruchipat ca prototip de către Voltaire), afirmaţie prea schematică pe care ne vom feri să o preluăm pe seama noastră.

„Există un secol al XVII-lea?", se întreba recent Pierre Francastel[3]. Se pare că e necesar, astăzi, să ne punem aceeaşi întrebare cu privire la secolul luminilor. Dacă deschidem volumul *L'Art et l'Homme* la locul cuvenit, privirea ne cade pe un frontispiciu alcătuit dintr-un foarte frumos motiv rococo, gravat de Antoine Aveline — simbol care ne convine de minune — şi peste un titlu, de data aceasta puţin adecvat: *Barocul*. Întorcînd cîteva pagini, citim în paragraful de sinteză datorat iniţiatorului acestei ambiţioase lucrări, René Huyghe, că barocul, înlocuind, în Italia, clasicismul Renaşterii, mai ales sub influenţa preocupărilor Contrareformei, nu a domnit „aproape singur" decît în secolul al XVIII-lea. Într-un fel, aceasta înseamnă a-i da importanţă secolului care ne preocupă. Într-adevăr, deoarece se înţelege să se menţină, pe de o parte, originea tridentină a barocului şi deoarece, pe de altă parte, barocul nu înfloreşte plenar decît în secolul al XVIII-lea, nume ca Ignaţiu de Loyola, Rubens, Harvey, Borromini, Bossuet — toate invocate, acestea cu precădere, ca aparţinînd barocului — se vor defini, din această perspectivă, prin raportare la rococo, „aspectul cel mai ascuţit al barocului"[4].

În realitate, acest lucru înseamnă să-i refuzi mai curînd orice originalitate secolului rococoului. Intenţia lui Huyghe este, fără îndoială, îndreptăţită la origine. Părăsind împărţirea tradiţională a istoriei pe porţiuni coincizînd cu secolele, el înţelege

[3] P. FRANCASTEL, *Baroque et classicisme, Histoire ou typologie des civilisations*, în *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, ianuarie-martie 1959, pp. 142—151. Pentru unii autori, într-adevăr, secolul al XVII-lea nu este decît o prelungire a Renaşterii şi a barocului, mişcări proprii secolului al XVI-lea.

[4] René HUYGHE şi colaboratorii, *L'art et l'homme*, vol. III, Larousse, 1961, capitolul XVI, pp. 125—205. Ni s-ar putea obiecta că am transportat problema de la istoria generală la istoria artei; în realitate, enciclopedia coordonată de Huyghe postulează paralelismul artă — societate, înţelegînd deci să constituie, în mod indirect, o istorie a civili-

zaţiei.

să propună o succesiune mai suplă a mişcărilor generale, susceptibile de a se încăleca cronologic. Dar, în privinţa fondului, concepţia sa ni se pare contestabilă. Ea invită la considerarea secolului al XVIII-lea, cel puţin prima jumătate a acestuia[5], drept o perioadă, nici mai mult nici mai puţin, de finalizare şi de exploatare. Această concepţie reiese clar din faptul că arta franceză, ce domină incontestabil secolul al XVIII-lea, este scindată în mai multe părţi. Arhitectura din timpul domniilor lui Ludovic al XV-lea şi Ludovic al XVI-lea este tratată de J. Combe, la sfîrşitul capitolului respectiv, ca ţinînd de secolul al XVII-lea. Cît despre pictură şi sculptură, ele sînt studiate împreună cu artele decorative, într-un subcapitol intitulat „De la barocul roman la rococoul germanic". Autorul acestor pagini, J. Vanuxem, prezintă barocul roman al *Seicento*-ului ca inspirator direct al artei franceze din prima jumătate a secolului al XVIII-lea[6]. În felul acesta, s-ar trece fără ruptură de la Bernini la François Boucher, genialul ordonator al colonadei de la catedrala Sfîntului Petru, luîndu-şi parcă o revanşă postumă pentru eşecul lui la Paris. Firește, nu e vorba de a nega faptul

[5] Într-adevăr, mişcarea neoclasică, caracteristică pentru cea de a doua jumătate a secolului, este abordată într-un capitol plasat la începutul secolului al XIX-lea (de către P. FRANCASTEL). Acest capitol, „La Réaction classique", este situat după paginile dedicate de Huyghe spiritului „Clasicismului şi Romantismului", pagini în care mişcarea de idei din secolul al XVIII-lea nu este privită decît ca o mişcare ce pregăteşte următoarea epocă; şi aici, preromantismul şi predavidismul împietează asupra secolului cel mic.

[6] *L'Art et l'Homme*, tom III, p. 145, col. B. A se vedea, de acelaşi autor, importantul capitol intitulat *L'art baroque*, în *L'Histoire de l'Art*, din „Encyclopédie de la Pléiade". Dl. VANUXEM scrie acolo: „Oare trebuie mers mai departe şi văzut în rocaille, sau rococo, un cuvînt destinat să echilibreze barocul pentru secolul al XVIII-lea? Noi nu credem acest lucru. Barocul fiind expresia unei tendinţe foarte generale, rococoul nu este decît un stil decorativ anume înăuntrul acestei tendinţe...: (p. 385).

că prestigiul lui Bernini s-a menţinut pînă tîrziu în secolul al XVIII-lea. Noi am subliniat acest lucru în primul capitol. Este cert, de asemenea, că sculptura lui Michelangelo Slodtz acuză o influenţă a manierei berniniene. Se poate susţine, într-adevăr, că „rocaille-ul este, şi el, provenit din barocul italian"? El nu derivă din acesta pur şi simplu. Fără îndoială, ornamentele gravate de un Stefano della Bella (1610-1664) îl anunţă pe Meissonnier, cum observa *Mercure* (de France) din martie 1734, trecînd în revistă o suită după acest artist[7]. Dar a face din rococo un gen ornamental, şi atîta tot, înseamnă a limita în mod ciudat acest stil, confundat de Vanuxem cu „rocaille"[8]. De altfel, fără un Oppenord, Meissonnier, Boucher, Lajoue etc., „precursorii" secolului al XVII-lea, nu ar fi ajuns să aibă această calitate, de iniţiatori, pe care le-o conferă ochilor noştri perspectiva istorică.

Fără a mai insista, aici, asupra problemei, totdeauna riscante, a originilor, să aruncăm o privire asupra felului cum a fost împărţit secolul al XVIII-lea în *L'Art et l'Homme*. După rococoul francez (al lui François Boucher) şi germanic (Ottobeuren), trebuie să sărim peste paginile consacrate de Germain Bazin barocului iberic şi celui al Lumii Noi, pentru a întîlni („Arta pe măsura individului" de Marcel Brion) pictori ca Watteau sau Fragonard; acesta din urmă este de altfel caracterizat îndeosebi ca prevestitor al romantismului. În ce priveşte detaliul, respectivele sinteze e cert că nu sînt lipsite de interes; credem însă că decupajul propus de Huyghe şi colaboratorii săi dăunează înţelegerii secolului al XVIII-lea şi nu recunoaşte coerenţa unui spirit al timpului, caracteristic în primul rînd pentru perioada 1720—1760. Nu sîntem de părere că împărţirea aleasă de iniţiatorii *Istoriei artei*, tomul III, apărut recent în *Encyclopèdie de la Plèiade*, ar da mai multă satis-

[7] F. KIMBALL, *Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo*, trad. fr., Paris, 1949, p. 172.

[8] Să amintim că anumiţi istorici preferă să distingă cei

doi termeni.

facție. Pe lîngă faptul că a îngloba întreaga perioadă ce merge de la 1600 la 1750 sub denumirea de „Arta barocă" înseamnă, cu toate precauțiile luate în această privință, la pagina 361, de către dl. Vanuxem, a face sacrificii în favoarea panbarochismului, în această lucrare originalitatea producției secolului al XVIII-lea apare cu atît mai puțin cu cît această epocă este din nou hărțuită din diverse părți. Dl. Michel Florisoone, în excelentele pagini pe care le dedică „Romantismului și neoclasicismului", este nevoit astfel să considere ca prevestitori ai romantismului niște artiști deja considerați de Vanuxem continuatori ai barocului. Ni se pare util, în consecință, lărgind cadrul analizelor făcute în capitolul precedent, să redefinim spiritul rococo propriu secolului al XVIII-lea, spirit căruia îi vom contura principalele manifestări[9].

*

Termenul rococo slujind mai întîi pentru desemnarea arhitecturii contemporane domniei lui Ludovic al XV-lea, constituie o metodă bună examinarea în prealabil a acestei arhitecturi, înaintea folosirii eventuale a acestei categorii pentru regruparea altor fenomene culturale contemporane[10]. De altminteri, o altă rațiune de principiu ne invită să alegem acest punct de plecare: semnificația so-

[9] Intenția noii colecții Skira „Art, Idées, Histoire", colecție ce a început să apară în momentul cînd ne revedeam manuscrisul, este analogă celei de care sîntem ghidați, deoarece ea înțelege să facă „să fie mai bine înțeleasă activitatea și rolul artistului, arătînd izvoarele sociale, literare, filozofice ale inspirației lui". Secolul al XVIII-lea (1700—1789), analizat în mod pătrunzător de dl. STAROBINSKI, într-o lucrare cu titlul *L'invention de la liberté*, este, de această dată, într-adevăr distins de secolul al XVII-lea, studiat de dl. G. - C. ARGAN, în *L'Europe des capitales*.

[10] Metodă pe care nu o urmează A. SCHÖNBERGER și H. SOEHNER, *Die Welt des Rokoko*, München, 1959. Această frumoasă expunere propune, în fond, echivalarea absolută a rococoului cu întregul secol al XVIII-lea european: începe cu considerații despre *Enciclopedie*, spre a încheia cu un paragraf intitulat *«Triumful bisericii»*.

cială a arhitecturii revelatoare prin mutațiile sale, profunde sau ușoare, pentru evoluția mentalității colective. Și tocmai aici se pare că dăm peste o nouă dificultate, deoarece arhitectura franceză nu scoate în relief o modificare esențială între producția secolului al XVII-lea și cea a secolului al XVIII-lea. Desigur, o istorie în mod deliberat sumară poate considera că nu s-a schimbat nimic, iar J. Combe are motive temeinice să scrie că „în timpul domniilor lui Ludovic al XV-lea și Ludovic al XVI-lea, arhitecții nu au urmărit decît variante ale temelor propuse de clasicismul elaborat în secolul precedent"[11]. Există în mod efectiv o tradiție franceză de „raționalism" constructiv, de la constructorii ogivali la frații Perret și la Le Corbusier. Cînd începe secolul luminilor, se poate deci spune că „în nici un moment, tradiția clasică nu capitulase, nici nu ar capitula, la francezi"[12]. Ca să spunem drept, inflația de studii baroce din ultimii ani a complicat puțin lucrurile, deoarece eminenți istorici ne propun astăzi să-l considerăm drept baroc pe Mansart constructorul Domului Invalizilor și capelei din Versailles[13]. Vom vedea, de altfel, mai departe, rolul jucat de Hardouin-Mansart și anturajul său în elaborarea decorului rococo. În orice caz, neluînd în considerare decît portalul de la Saint-Sulpice sau palatele din piața Ludovic al XV-lea (Concorde), se pare că autoritatea modelelor antice și renascentiste nu încetase de a fi recunoscută.

Un examen mai amănunțit al situației, o concepție mai discriminativă despre arhitectură ne

[11] *L'Art et l'Homme*, III, p. 93, col. B.

[12] A. SOREIL, *Histoire de l'art aux temps modernes, XVIII-e siècle*. Curs multiplicat la mașina roneo, p. 74.

[13] Anthony BLUNT, *Art and architecture in France, 1500—1700*, Londra, 1953, pp. 259—261. (Autorul precizează, totuși, că, dacă cele două capele sînt *„the most Baroque works produced at the end of Louis XIV's reign"* (cele mai baroce lucrări produse la sfîrșitul domniei lui Ludovic al XIV-lea), ele țin, prin anumite aspecte, și de tradiția clasică.

obligă la o deosebită moderare a acestei concluzii provizorii. Înrudirea dintre colonada lui Perrault[14] şi cele ale lui Gabriel este evidentă. Dar s-ar putea tot atît de uşor demonstra că dincolo de analogiile formale ale modalităţii de ordonare, valorile estetice puse în operă de Ange-Jacques Gabriel nu sînt aceleaşi ca la Luvru. Ar fi de ajuns să se analizeze aportul adus bunăoară de străpungerea soclului de galeria de arcade, spaţierea coloanelor simple, eleganţa dezinvoltă cu care pavilioanele de încadrare sînt legate de corpul central, pentru a vedea cît de mult sacrifica, şi el, „acest continuator al tradiţiei academice a secolului al XVII-lea"[15], în „marele gen", mai curînd în favoarea unei eleganţe proprii timpului său decît a emfazei sau a solemnităţii. Dar putem lăsa deoparte, pentru moment, capodoperele lui Gabriel, ulterioare anului 1750, şi să luăm în discuţie arhitectura din prima jumătate a secolului, cea care ne interesează îndeosebi.

Un prim fapt ce trebuie subliniat, are o importanţă capitală: avîntul arhitecturii civile[16], avînt paralel cu încetinirea considerabilă a ritmului construcţiilor oficiale. În momentul în care prinţii germanici declară că sînt roşi de „Bauwurm" (viermele construcţiei), Ludovic al XV-lea, urmînd în această privinţă sfatul dat de străbunicul său, se interesează puţin de construcţii, cel puţin în prima parte a domniei sale. A trebuit să vină anul 1741 şi să fie instalat în funcţia de prim arhitect

[14] Atribuirea celebrei faţade nu a încetat să stîrnească controverse. Cf. P. LAVEDAN, *Histoire de l'Art*, Paris, 1950, t. II, p. 435.

[15] Citat din Louis HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. III, p. 586.

[16] Noi luăm aici termenul „arhitectură civilă" în sensul lui actual. În secolul al XVIII-lea, încă se mai înţelegea prin arhitectură civilă atît arhitectura religioasă cît şi cea princiară sau urbană, prin opoziţie cu „arhitectura militară" şi „arhitectura navală". Cf. J. — F. BLONDEL, *L'homme du monde éclairé par les arts*, Paris, 1774, tom II, pp. 3 şi următoarele.

Ange-Jacques Gabriel pentru a-l vedea pe rege manifestînd un oarecare interes în această privinţă. Mai mult, *Monumentele în onoarea lui Ludovic al XV-lea*[17] au rămas numai pe hîrtie sau au fost realizate după 1750, ceea ce înseamnă că, în conformitate cu decalajul cronologic, ele au fost executate în stilul „Ludovic al XVI-lea". În schimb, încă de la sfîrşitul secolului al XVII-lea, construcţia particulară o ia hotărît înainte. În cartierul Saint-Honoré, apoi pe malul stîng, palatele se ridică într-un ritm ce nu încetează să crească cam pînă în jurul anului 1730. Se manifestă o „adevărată furie de a clădi"[18]. În pofida distrugerii unui mare număr din aceste locuinţe, în pofida transformărilor şi a degradărilor, în pofida dispersării şi lipsei de coordonare a studiilor cu privire la „arhitectura particulară"[19], este destul de uşor să sesizăm caracterele-tip ale acestor palate.

Important este să semnalăm mai întîi un caracter negativ: abandonarea ordinelor. Este o trăsătură adeseori semnalată, chiar în lucrările de simplă iniţiere[20], căreia însă istorici eminenţi par a-i neglija semnificaţia culturală[21]. Că decorul faţadelor se limita la o înlănţuire de linii orizontale despărţitoare pentru marcarea rîndurilor de pietre, la cheile arcurilor de deschidere etc., este un fapt care, raportat la arhitectura clasică, nu poate fi considerat ca ceva secundar.

Nu vom obosi să repetăm că „estetica clasică este sclava unei concepţii esenţialmente ornamentale a frumuseţii, conform căreia, într-un edificiu,

[17] Titlul unei lucrări de PATTE, 1765.

[18] Pierre VERLET, *Le style Louis XV*, Paris, 1942, p. 24.

[19] P. LAVEDAN, *Histoire de l'art*, t. II, p. 436. („Studiul arhitecturii particulare este cu mult întîrziat faţă de celelalte Aceasta nu datorită faptului că ne lipsesc cercetătorii ci pentru că eforturile lor au de cele mai multe ori ca obiect transferurile de proprietăţi".)

[20] Bunăoară Paul CORNU, *L'Architecture*, Paris, f.d. p. 105.

[21] De pildă HAUTECOUER, *op. cit.*

frumusețea formală *este un adaus* la structură"[22]. Or, de la Renaștere încoace, nu se mai îndoia nimeni că frumusețea prin excelență a unui edificiu depindea de utilizarea judicioasă sau ingenioasă a ordinelor antice. Clasicii sau barocii se puteau deosebi prin mai multă sau mai puțină fidelitate de sistemul codificat de Vitruviu[23], dar cu toții respectau ordinele, ca „regulă a jocului" în „arhitectură"[24]. Abandonarea coloanelor și a pilaștrilor chiar — care nu mai subzistă decît în cîteva avancorpuri[25], de pildă la fațada principală de la palatul Soubise al lui Delamaire, edificiu de tranziție — a fost o adevărată revoluție, consecință a victoriei „Modernilor" și a relativismului gustului proclamat de Claude Perrault.

În aspectul său pozitiv, arhitectura civilă stil Ludovic al XV-lea se caracterizează din primul moment prin simplitatea compoziției sale exterioare. Dacă, după cum vom vedea numaidecît, arhitectura rococo a dorit să fie înainte de toate arhitectură interioară, nu se poate neglija, totuși, originalitatea elevațiilor. Să luăm în discuție fațada dinspre parc a palatului Matignon (1721) de Jean Courtonne, edificiu considerat ca „unul din prototipurile arhitecturii civile din secolul

[22] A. SOREIL, *Introduction à l'histoire de l'esthétique française*, p. 131. Credem că această concepție a fost pusă în discuție din secolul al XVIII-lea, tocmai din cauza experiențelor rococoului; este o problemă pe care ne propunem să o studiem într-o lucrare viitoare.

[23] Prestigiul lui Vitruviu — puțin cunoscut de către antici (a se vedea Ch. — L. MAUFRAS, *L'architecture de Vitruve*, Paris, 1847, p. 5) — constituie una din surprizele istoriei. Motivele succesului postum al arhitectului roman sînt explicate de G. SCOTT, *The architecture of Humanism*, edit. Methuen, pp. 195 și următoarele.

[24] Cf. H. SEDLMAYR, *Das Gesamtkunstwerk*, în „Katalog der Ausstellung: Europäisches Rokoko", München, 1958, p. 26 și *Zur Charakteristik des Rokoko* în „Manierismo, Barocco, Rococo", Roma, 1962.

[25] Cf. HAUTECOEUR, *op. cit.*, t. II, p. 488.

al XVIII-lea"[26]. Ratouis de Limay îi laudă „calma armonie", dar impresia predominantă nu este oare mai cu seamă de alunecare și de fluiditate? Detașarea părții centrale este puțin ieșită în relief, iar fețele laterale sînt teșite, pavilioanele clădirii — reminiscență din motivul clasic al aripilor — se detașează și mai puțin din ansamblu. Aceeași ezitare la acoperișurile pe jumătate ascunse de o balustradă, fără a fi însă într-adevăr plate „în genul italian". Importanța deschiderilor este mai mult decît evidentă[27]; esențialul părții decorative este asumat de ritmul ferestrelor; în afara celor din centru, ferestrele sînt de tipul cel mai frecvent folosit în timpul lui Ludovic al XV-lea: sînt „bombate", cum se spunea pe atunci, adică traseul lor este un segment cu o ușoară curbură. Spațiile dintre ferestre sînt atît de înguste încît persienele (invenție recentă), deschise, se ating, ceea ce, pe linie orizontală, vine să îndulcească ritmul străpungerilor, dîndu-i alura unei unduiri.

Ornamentele propriu-zise sînt rare: cîteva agrafe la cheia de boltă a arcelor, fără forță plastică, dar suficiente și necesare. Această economie de decor exterior este o lege a stilului, ca și aspectul mărunt și fantezist al ornamentului. Folosirea de balcoane din fier forjat este generală. Ceea ce este valabil pentru palatele pariziene este și pentru castele, cu toate că există unele rămășițe, explicabile prin tradiționalismul rural. Și aici, ordinele sînt folosite

[26] Paul RATOUIS DE LIMAY, *L'art français au XVIII-e siècle*, în *L'art des origines à nos jours*, Paris, 1933, tomul II, p. 66.

[27] Multiplicarea ferestrelor va fi unul din reproșurile făcute de reacția neoclasică arhitecturii rococo. În această privință, COCHIN, în a sa pseudo-*Lettre à M. l'Abbé R. sur une très mauvaise plaisanterie qu'il a laissé imprimer dans le „Mercure"* („Mercure de France" februarie 1755), îi face pe partizanii arhitecturii moderne să afirme: „Aceasta dă, este adevărat, mai mult frig iarna și mai multă căldură vara, dar ce importanță are pentru noi? Domnii noștri de modă veche, care nu știau decît să decoreze plinurile, nu-și mai află aici locul".

din ce în ce mai puţin frecvent[28]. Nu vom insista asupra acestei sobrietăţi a compoziţiei exterioare. Ca atare, acest caracter este prea neînsemnat pentru a defini stilul. Această economie, evident, nu are nimic de-a face cu sloganul „ornament-crimă" al funcţionalismului cubist, nici măcar cu despuierile viguroase pe care le căutau unii neoclasici, deja destul de contaminaţi de romantism, cum ar fi Ledoux. Această discreţie este aceea a unei aristocraţii ce a renunţat la ostentaţie, la afişarea pompei şi pe care o interesează în măsură mai mare interioritatea relativă a locuinţei.

„Decoraţiile interioare ale apartamentelor constituie acum la Paris o parte considerabilă a arhitecturii; ele duc la neglijarea decoraţiei exterioare (...) Decoraţia publică îl interesează prea puţin pe particular, care nu acordă atenţie decît la ceea ce-l priveşte personal din punctul de vedere al confortului şi decoraţiei interioare a casei sale[29]. Observaţia îi aparţine lui Boffrand, strălucitul decorator al palatului Soubise, adică unui virtuos al genului „modern". Fără să negăm ceea ce am spus mai înainte despre originalitatea faţadelor stil Ludovic al XV-lea, nu este mai puţin adevărat că stilul rococo e, în primul rînd, un stil de decoraţie interioară. Iar aici se impune în prealabil o observaţie. Am criticat mai sus modul în care este pusă astăzi în general problema decoraţiei. Cînd e vorba de artă în vremurile moderne, nu e posibil să se excludă, fără pericolul anacronismului, decoraţia interioară din domeniul propriu arhitecturii. E cert că acest lucru nu se poate în perioada care ne preocupă: marii arhitecţi sînt şi decoratori; l-am citat mai sus pe Boffrand; i-am putea adăuga pe Robert de Cotte, Lassurance, Oppenord precum şi pe J. A.-Gabriel. Cu toţii au desenat lambriuri, un şemineu, trofee. Invers, Thomas Germain, orfevru, a construit biserici, Meissonnier, desenator

[28] Cf. HAUTECOEUR, *op. cit.*, tom. III, p. 227.

[29] G. BOFFRAND, *Livre d'architecture...* precedat de *Dissertation sur ce qu'on appelle le bon goût en architecture*, Paris, 1745, p. 47.

al cabinetului regelui, însărcinat, în această calitate, să deseneze „pompele funebre, serbările galante, jocurile de artificii, costumele şi decorurile de teatru"[30], a întocmit proiecte de arhitectură civilă şi religioasă.

Studiul stilului Ludovic al XV-lea — expresia fiind luată, în cazul de faţă, în sensul restrîns care vizează îndeosebi artele decorative — a făcut, evident, obiectul multor lucrări, de natură diferită, dar mai ales al unor erudite monografii despre artişti sau monumente particulare. Dispunem, din fericire, de vreo douăzeci de ani, de fundamentala lucrare a lui Fiske Kimball, o analiză minuţioasă a identităţii şi rolului personalităţilor în geneza şi dezvoltarea stilului[31]. Să rezumăm, în cîteva cuvinte, teza savantului american.

Stilul Ludovic al XV-lea este o creaţie pur franceză, antecedentele sale îndepărtate fiind de cercetat în perioada centrală a domniei lui Ludovic al XIV-lea. În momentul cînd Academia triumfă asupra influenţei barocului italian, arabescul cunoaşte, în modele de broderie, în arta dispunerii straturilor de flori — un început nou, a cărui lecţie a fost înţeleasă de Le Brun, iar apoi de Jean Bérain, în ornamentele lor de suprafaţă. Actul creator esenţial ar fi fost îndeplinit de Pierre Lepautre. Din 1699, el transpunea în sculptură elementele arabescului pictat şi, mai cu seamă, le transpunea de pe suprafaţa plată a panoului pe cadru. În acelaşi timp, Lepautre, colaborator al lui Mansart, părăsea orice formă arhitecturală masivă, oricare element arhitectonic, cu excepţia cîtorva pilaştri, reduşi la o subţirime extremă[32]. În primii ani ai domniei lui Ludovic al XV-lea (de la Regenţă pînă

[30] PIGANIOL DE LA FORCE, citat de HAUTECOEUR, *op. cit.*, tom III, p. 261.

[31] F. KIMBALL, *op. cit.*

[32] Lepautre, creatorul rococoului, este oarecum o descoperire a lui Kimball. P. VERLET, *op. cit.*, nici măcar nu-l menţionează. În monumentala sa lucrare (redactată înainte ca cea a lui Kimball să fi devenit accesibilă în Franţa), HAUTECOEUR îl citează în trecere.

la 1730), conducerea mişcării a fost reluată de Oppenord şi Vassé, care au urmat calea trasată de Lepautre (a cărui moarte coincide cu suirea pe tron a lui *Bien-Aimé*). În sfîrşit, aproximativ din 1730, un nou imbold creator i-l dau Meissonnier şi mai ales Pineau. Această fază, caracterizată prin asimetrie, constituie punctul culminant al stilului rococo, ce-şi merită atunci pe deplin numele. Să reţinem că Kimball se fereşte să ofere o paradigmă de dezvoltare organică: eşecul rococoului, după 1760, nu este consecinţa unei degenerescenţe lăuntrice, ci proiectarea unui nou ideal clasic, stimulat mai ales de influenţa palladianismului englez[33].

Dl. Kimball crede că a demonstrat astfel falsitatea a trei opinii acceptate, dar el nu a convins pe toată lumea. Primul punct priveşte caracterul francez al rococoului. Constituie un loc comun, profesat încă şi astăzi, să se impute „exagerările" rocaille-ului unor artişti străini sau de origine străină, sau unor artişti francezi care au lucrat în străinătate: Oppenord (Op den Oordt), olandez; Meissonnier, născut la Torino; Cuvilliés, de origine belgiană; Servandoni, născut la Florenţa din tată francez; Pineau, care lucrase în Rusia etc[34]. Kimball, după cum am văzut mai sus, susţine că germenii stilului sînt galicani (Pierre Lepautre n-a pus niciodată piciorul în Italia) şi tinde să minimalizeze rolul străinilor în dezvoltarea lui[35]. Considerăm că demonstraţia sa este în linii mari convingătoare în această privinţă, cu atît mai mult cu cît ni se pare oarecum zadarnic să pui în

[33] Preponderenţa engleză se remarcă, în diverse domenii, în cea de a doua jumătate a secolului.

[34] Această opinie susţinută deja de SCHMARSOW în lucrarea sa clasică *Barok und Rokoko*, 1897, a fost unanim acceptată în Franţa. Poate fi găsită încă în lucrarea lui HAUTECOEUR, *Histoire de l'art*, vol. II, Paris, 1959, p. 563.

[35] De asemenea, el estompează în mod ciudat originile străine ale unor artişti ca Oppenord, fiul lui Jean Oppenord, născut olandez dar naturalizat în 1679 (KIMBALL, *op. cit.*, p. 100).

cauză factorii rasiali[36]. Mai şubred ni se pare cel de al doilea punct, conform căruia iniţiativa în primele faze ale mişcării i-a aparţinut Coroanei pînă la Regenţă, pe motivul că primele lucrări, cărora dl. Kimball le acordă atîta importanţă, sînt datorate unor colaboratori ai lui Mansart. Este un fapt recunoscut că ultimele lucrări regale (de pildă salonul Oeil-de-boeuf de la Versailles) atestă o ruptură de obiceiurile anterioare. Decoratorii se străduiesc să corespundă dorinţei lui Ludovic al XIV-lea, care voia pe atunci „copilărie peste tot". Dar este de asemenea un fapt — dl. Kimball îl recunoaşte, de altminteri — că iniţiatorii fazei culminante a mişcării au lucrat exclusiv la construcţiile particulare[37]. Asupra celui de al treilea punct, trebuie să ne separăm de eminentul istoric de artă, pentru care dezvoltarea unui stil nu are legătură esenţială cu mişcările politice, sociale şi economice, „miracolul creaţiei (fiind) învăluit în taina personalităţii artistice"[38]. Urmîndu-i pe Croce şi Venturi, Kimball consideră că deviza istoricului de artă trebuie să fie „căutaţi omul". Această concepţie se opune atît doctrinei lui Wölfflin (logica inerentă formelor) cît şi celei a lui Taine. Unul din obiectivele lucrării prezente fiind de a arăta că arta nu este eterogenă faţă de celelalte activităţi practice şi semnificative, e de la sine înţeles că nu putem rămîne la această reprezentare a rococoului, ca fruct al creaţiei gratuite a cîtorva personalităţi[39].

Bazîndu-ne deci pe esenţialul din ceea ce dl. Kimball a scos într-adevăr în lumină, şi anume rolul jucat de arhitecţii *francezi* în diferitele faze ale rococoului ornamental, putem să analizăm

[36] Să semnalăm că prioritatea italiană a fost revendicată, în G. WEISE, *L'Italia e il problema delle origini del Rococo* în *Paragone*, ianuarie 1954.

[37] KIMBALL, *op. cit.*, p. 163.

[38] *Ibid.*, p. 12.

[39] În ce priveşte critica doctrinei lui Croce, a se vedea P. FRANCASTEL, *Art et technique*, Paris, 1956, p. 288.

acum caracterele formale ale unui interior tip. De obicei, se semnalează mai întîi „ciudata opoziţie dintre compoziţia exterioară şi decorul interior"[40]. Ne putem oare mulţumi cu semnalarea abundenţei ornamentelor? Încă o dată, nu cantitatea are importanţă. Un interior Ludovic al XV-lea nu este din punct de vedere material mai încărcat decît un interior Ludovic al XIV-lea; este chiar mai puţin. Mult mai importantă este diferenţa de scară. Începînd cu Regenţa, tendinţa este de *micşorare*. Dispar încăperile mari; galeria, tipică pentru stilul Ludovic al XIV-lea, devine un salon mare transversal; se înmulţesc camerele mici, tavanele devin mai scunde[41]. Elementele ce intervin în decor suferă şi ele această reducere la scară. Cînd Pineau se lăuda că lambriurile sale conţin „ornamentele cele mai uşoare cu putinţă"[42], indica într-adevăr un al doilea caracter al stilului: *atectonicitatea*. Acest decor nu-ţi dă nici un sentiment de construcţie. Suporturile sînt suprimate sau contopite cu ansamblul şi par suspendate. Majoritatea încăperilor sînt în întregime dotate cu lambriuri. Aceste lambriuri, împărţite în panouri regulate în secolul precedent, sînt, acum, compuse din cadre cu un traseu vertical rectiliniu, dar întotdeauna rotunjit pe linia orizontală. Profilul liniilor este foarte diferit de curba barocă. Aceste linii nu sînt regulate şi nici dinamice. Curbura tip este în formă de arc al lui Cupidon; o regăsim adesea în zona frizei. Succesiunea acestor curbe şi a acestor vîrfuri este întotdeauna *anulată*, în sensul muzical al termenului. Asimetria este rareori totală; cînd apare într-un motiv, este

[40] HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique*, tom III, p. 230.

[41] BRISEUX recomandă să se dea înălţimii trei cincimi din lărgime. HAUTECOEUR atrage atenţia (*op. cit.*, p. 277) că 3/5= Phi. Se ştie că LE CORBUSIER, marele teoretician al proporţiilor armonioase, a lăudat micile apartamente din cartierul Saint-Germain.

[42] După MARIETTE, *Architecture française*, citat de HAUTECOEUR, *op. cit.*, tom III, p. 279.

numaidecît compensată de proximitatea aceluiaşi motiv inversat. Fără îndoială, asimetria absolută este de asemenea rară în stilul baroc; dar, în acesta, contrastul îşi produce efectele între elemente mult mai mari; de unde o impresie de puternică opoziţie, de tensiune. Predilecţia anumitor arhitecţi rococo pentru planurile octogonale cu unghiuri rotunjite şi pentru formele ovale solicită o observaţie similară: virtualităţile dinamice ale acestor planuri nu sînt exploatate pentru ele însele, din cauza caracterului pregnant al ornamentului.

Astfel ajungem la o altă calitate esenţială a interiorului rococo: *unitatea*. Această unitate nu datorează nimic unităţii clasice, care se bazează pe subordonarea părţilor unui sistem în care se disting clar axe şi un centru. Din pricina iregularităţii formelor sau a ruperii formelor regulate, cu atît mai mult această unitate nu este datorată unor raporturi armonice analizabile prin metoda traseurilor. Este o unitate de *încîlcire*. Uşi, ferestre, şemineu, panouri, spaţii dintre ferestre, cornişe etc. sînt reunite într-o structură prin esenţă liniară şi fără robusteţe. Caracteristică este trecerea de la planurile verticale la tavan, element pe care l-am fi putut invoca şi cu privire la caracterul atectonic al acestor interioare. Organismul liniar constituit de împletirea cadrelor este superficial; nu are nimic din forţa plastică a decorului barocului matur italian, cu puternicele lui proeminenţe, cu figurile lui în relief înalt şi cartuşele lui bombate. Ca rezultat, decorul rococo prezintă acest aspect fluid, *curgător*, pe care l-am remarcat la faţada palatului Matignon.

Acest decor epidermic şi lunecos invită ochiul să alunece de la o parte la altă parte, să vină şi apoi să revină. Labilitatea e accentuată prin folosirea a numeroase oglinzi, care împodobesc partea de deasupra a şemineului sau înlocuiesc lambriurile. Reflexele nu contribuie numai la multiplicarea focarelor de atracţie ci acţionează asupra fluidităţii decorului, pregătind noi treceri de la un element la altul. Irealitatea oglinzii ne invită să exami-

năm şi natura materialelor folosite. Materialele naturale, solide, ca marmura, sau calde, ca lîna, atît de frecvente în decorul stil Ludovic al XIV-lea, nu mai sînt folosite. „Decoratorii utilizează îndeosebi ghipsul, stucul, lemnul, bronzul"[43]. De notat că lemnăria este arareori lăsată să-şi păstreze aspectul natural. Blondel scrie în lucrarea sa *Curs de arhitectură*: „Uzanţa care a dus la înlocuirea tapiseriilor cu lambriuri a dus şi la părăsirea obiceiului de a-i lăsa acestei tîmplării însăşi culoarea ei naturală, astfel încît aproape toate lambriurile erau colorate în alb, în culoarea apei, în galben deschis, în liliachiu, etc., iar mulurile şi ornamentele erau poleite cu aur"[44]. Culorile sînt delicate. Ştim, datorită ediţiei din 1738 a *Cursului lui Aviler*, că aceste tonalităţi erau căutate, deoarece ele „dădeau şi mai multă strălucire poleitului cu aur"[45]. Am văzut mai sus că ceea ce se poleia cu aur era osatura ornamentală, disociată astfel de planul mural pe care ea se agăţa oarecum ca iedera. Se poate spune că decorul rococo este decor pur, că el nu are altă funcţiune decît de a-şi juca pentru sine însuşi rolul.

Ar mai trebui semnalate şi alte caractere formale ale stilului despre care discutăm, dacă nu ne-am teme că repetăm analizele pe care le-am făcut cu privire la rococoul germanic[46]. Indicele de *verticalitate*, de pildă, este considerabil, făcîndu-se observat deja în tratarea lambriului, care nu mai este împărţit în două ca odinioară; panourile se avîntă într-un singur elan pînă la cornişă.

[43] HAUTECOEUR, *op. cit.*, tom III, p. 288.

[44] Citat de VERLET, *op. cit.*, p. 24.

[45] Citat de HAUTECOEUR, *op. cit.*, tom III, p. 290.

[46] Lucrarea lui Hermann BAUER, *Rocaille, Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornement-motivs*, Berlin, De Gruyter, 1962, ne-a parvenit prea tîrziu pentru a fi putut beneficia de ea. Obiectul ei — ornamentul gravat — este mai limitat.

Această verticalitate contribuie atît la imaterialitatea cît şi la sprinteneala ansamblului.

Trebuie să abordăm acum conţinutul decorului, temele ornamentaţiei. Printre temele concrete, trebuie scoasă în evidenţă mai întîi scoica, de la care a derivat numele stilului. Într-un sens originar, curent în acea epocă, „rocaille" desemna elementele împrumutate de la cascade şi fîntîni, stalagmite, concreţiuni şi scoici, accesorii ce serveau la ornamentarea falselor grote care decorau, de la Renaştere, grădinile celor mai celebre castele. Moda „*nymphée*"-lor împodobite cu scoici s-a menţinut sub domnia lui Ludovic al XIV-lea (grota lui Tetis). Ceea ce este nou e pătrunderea acestui element marginal în apartamente şi folosirea lui în mod sistematic. Scoicile, într-adevăr, se găsesc pretutindeni şi sub toate formele: „Uriaşe sau pitice, ele împodobesc timpanele, frontoanele, antablamentele, frizele, lambriurile, slujesc drept chei de boltă la arce, drept bazine la fîntîni, scoici de forme regulate şi cvasinaturaliste, scoici cu două zone de caneluri, scoici cu caneluri striate la punctul lor de origine, ca nişte fusuri de coloane, scoici al căror centru este ornat cu o palmetă, scoici băşicate, scoici dantelate, scoici în formă de ureche, scoici frămîntate, asimetrice, toate scoicile ce figurează în cabinetele de istorie naturală"[47]... Importanţa acestui motiv ne invită să-i descifrăm simbolismul[48].

[47] HAUTECOEUR, *op. cit.*, tom III, p. 299.

[48] Acest simbolism, evident, este foarte bogat. Noi nu putem decît să indicăm cîteva determinări ale unei teme ce ar putea fi studiată din punctul de vedere al evoluţiei sale istorice, al utilizării sale de către codurile iconografice. Noi ne situăm, în lucrarea de faţă, la nivelul simbolismului imaginar imediat (sau cvasiimediat), pe linia ultimelor lucrări ale lui BACHELARD, care i-a consacrat de altfel „Scoicii" un capitol din admirabila sa lucrare *Poétique de l'espace*, Paris, 1957, pp. 105—129.

Dicționarul *Larousse Universel*, la articolul „scoică", imediat după ce dă definiția „înveliș dur, care acoperă moluștele numite testacee", adaugă: „*Fig.*: Casă, locuință". Nu există, desigur, imagine mai uzată, dar, așa cum notează Bachelard, „nu e mai puțin adevărat că aceasta este o *imagine inițială* și indestructibilă".

Fără a insista peste măsură asupra acestui punct, considerăm interesant de notat că Mercier, în lucrarea sa *Tableau de Paris*, remarcînd că „la Paris minunile arhitecturii sînt în interiorul caselor", precizează că „micile noastre apartamente sînt întoarse și distribuite ca niște scoici rotunde și șlefuite"[49]. Scoica este sugestie de concavitate, de scobitură, cu atît mai mult cu cît spațiul ei interior nu este în genere sesizabil întru totul, încît se păstrează un mister al interiorității. Scoica nu este dinamică: ea îndeamnă, spune tot Bachelard, la „visări de refugiu"[50]. Acest lucru este valabil pentru scoica goală, așa cum intervine ea în ornament dar, pentru imaginație, învelișul calcaros trimite și la scoica locuită, la piatra vie[51]. Făptură hibridă (nu facem zoologie), scoica încalecă regnurile și genurile. Acvatică și minerală, ea este secreția dură a unui animal flasc, a animalului amorf. Paradox al acestei rigori geometrice care înconjoară ființa băloasă, contrast dintre suprafețe netede și suprafețe zgrunțuroase. Scoica, deci, conjugă mai multe caractere ale decorului rococo. Ea este eminamente *trecere*, totodată „motiv" și „temă", în sensul definit de Baltrušaitis, concomitent schemă spațială abstractă și schemă formală concretă. Nu este nelalocul lui nici să reamintim că „scoica, datorită formei, orificiului său, locului în care stă, evocă domeniul feminin intim: ea devine oarecum substitut simbolic și mitic al

[49] Citat de M.-J. BALLOT, *Le décor intérieur au XVIII-e siècle*, Paris, 1930, p. 8.

[50] *Op. cit.*, p. 118.

[51] *Op. cit.*, p. 107.

femeii"[52]. Ar mai putea fi relevate și alte corespondențe între scoici și decorul rococo în general, în ceea ce privește culorile (albeață reliefată de roz sau de sidefiu), materialele (substanță dură și fragilă, cum ar fi porțelanul), dimensiunile (mici obiecte prețioase). În sfîrșit, folosirea scoicii ca atribut al lui Venus este de o importanță ce abia mai are nevoie să fie scoasă în evidență.

Încă două observații despre scoici.

Am văzut că Hautecoeur atribuie cu generozitate ornamentiștilor rococo folosirea „tuturor" scoicilor. De fapt, e o predilecție pentru lamelibranhiate, de tip „pieptene" (ca scoica Saint-Jacques) și pentru gasteropodele de tipul „murex", denumite obișnuit „melci de purpură", scoici care comportă combinația volutei în „C" și „S", combinație atît de caracteristică pentru rocaille-ul propriu-zis. A doua observație vizează pregnanța schemei scoicii în artele acelei epoci, schemă ce poate fi regăsită de exemplu la o canapea (de forma denumită „coș împletit"), la o supieră de faianță, la gruparea personajelor unor tablouri (J.F. de Troy, *O lectură din Molière*, 1727), la lojele unui teatru (*Bal la Coliseo del Principe*, gravură de Carmona, 1766) sau la barca desenată pentru o sărbătorire, la Versailles, de însuși Charles-Nicolas Cochin fiul, înainte de a se despărți de „orfevri".

Printr-una din formele sale, cochilia se pretă la o contaminare cu palmeta. Din amestecul lor

[52] P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, Lyon, 1951, pp. 94—95. Autorul analizează în această privință semnificația lucrării *Nașterea Venerei* de Botticelli, trimițînd la lucrările lui MÉTAIS și GERNET despre aspectele simbolice ale monedei în societățile arhaice. Și astăzi încă, în anumite culturi primitive, scoica este unitatea monetară; cf. G. BALANDIER, *Afrique noire*, în *Histoire de l'art*, Encyclopédie de la Pléiade, tom I, Paris, 1962. A se vedea, de asemenea, capitolul *Remarques sur le symbolisme des coquillages*, din lucrarea lui MIRCEA ELIADE, *Images et symboles*, Paris, 1952: „Stridiile, scoicile marine, melcul, perla sînt solidare atît cu cosmologiile acvatice cît și cu simbolismul sexual" (p. 164).

rezultă efectiv un motiv nou, „care nu este nici scoică, nici palmetă, dar care ține și de una și de cealaltă“[53]. Stilizare a ramurii de palmier, palmeta ne trimite la regnul vegetal. Vegetal, decorul rococo, este deja prin structura sa, împletire de cadre. Aceste muluri, care împrumută traseul lor de la arabesc — invenție hotărîtoare a lui Lepautre, după Kimball — în curînd nu-și mai ascund sursa de inspirație etalînd ramuri de stejar, de carpen sau de laur. Surîsul florilor este peste tot prezent; aceste flori sînt adesea tratate aidoma și nu se pliază la schematismul decorativ decît prin combinația lor. Același naturalism caracterizează motivele animaliere: „păsări care zboară ici și colo, porumbițe cioc în cioc, maimuțe care țopăie“. Dar acest naturalism al detaliului nu constituie esențialul. Și aici, totul este contaminare și trecere. Două cochilii desfăcute ca niște aripi de liliac se prelungesc în formă de frunziș în cădere, într-un cadru de rozacee, unde se cuibăresc păsări. Ansamblul este ireal. De aceea să nu ne mirăm dacă decoratorii au căutat „frunzișuri de pură imaginație, mai zdrențuite decît în natură, scoicării neverosimile, animale fantastice și balauri chinuiți, scene de vis, influențate de teatru sau condimentate cu exotism, pastorale, chinezerii, maimuțăreli“[54]. În felul acesta, se pune problema împrumuturilor orientale în repertoriul rococo. Ornamentația care ne preocupă nu are *nici un caracter istoric*. Decorul clasico-renascentist, împrumutat de la antichitate, constituia o prezență emblematică a vîrstei de aur regăsită. Decorul neoclasic va exacerba această semnificație simbolică a decorului, cu o deosebire esențială față de clasicism: vocabularul său eclectic, împrumutat nu numai de la antichitatea greco-romană, de altfel diferențiat, ci și de la Etruria, Egipt, Persia, va implica ideea unei diversități și

[53] HAUTECOEUR, *op. cit.*, tom III, p. 300.

[54] Pierre VERLET, *op. cit.*, p. 19.

istoricități a culturilor[55]. Ne-am înșela dacă am atribui chinezeriei rococo o semnificație pozitivă în mișcarea intelectuală ce conduce la epoca luminilor[56]. Pătrunderea porțelanurilor chinezești a fost permisă de modernitatea rococoului, odată cu renunțarea voioasă la moștenirea anticilor. Teza, susținută cîndva de Havard și Molinier, asupra derivării formelor agitate ale artei T'sin în beneficiul rococoului, n-o mai sprijină nimeni[57]. Dar se poate oricum admite că aporturile orientale au fost integrate de sistem, pentru că erau apte să-l hrănească, dacă n-am lua în considerare decît faptul că China imaginară, conform părerii lui Abel Bonnard, este rezumată în produsele sale: „mătase, lac, porțelan“, lucruri evazive, pe care degetele lunecă fără a întîlni vreo iregularitate“[58]. Orient de vis, desigur, dacă vrem să ne convingem de aceasta e de ajuns să răsfoim albumul *Ornamente chinezești* al lui Mondon (1736).

După ce am inventariat astfel, pe scurt, temele concrete ale decorului, în conținutul lor figurativ, direct sau aluziv, vom mai releva cîteva scheme

[55] Încă din 1752, Bellicard gravează, pentru frontispiciul lucrării *l'Architecture française*, a lui J.-F.Blondel, un templu egiptean ale cărui coloane susțin capitele hatorice și ale cărui fusuri sînt ornamentate cu hieroglife. (cf. HAUTECOEUR, *op. cit.*, tom IV, p. 25). Să observăm că J.-B. FISCHER VON ERLACH a fost un precursor în această privință, precursor nu numai prin lucrarea sa *Historische Architektur*, dar și prin realizarea fațadei alegorice a bisericii Sfîntul Carol Borromeo, așa cum a arătat H. SEDLMAYR în volumul *Retorica e barocco*, Roma, 1956.

[56] Chinezii lui Watteau nu sînt persanii lui Montesquieu. Că relativismul este amorsat încă de la sfîrșitul secolului al XVII-lea a arătat-o Paul HAZARD (primul capitol din *Crise de la conscience* atinge problema intrării în scenă a Chinei). Dar nu se poate stabili, pe baza cîtorva scrieri, un stil al decorului interior, a cărui revoluție s-a situat la un alt nivel,

[57] Cf. Jacques WILHELM, *Les rapports artistiques avec l'Europe*, în *L'Art et l'Homme*, tom III, p. 246.

[58] Citat de A. SOREIL, *Le génie de l'image*, Liège, 1937,

 p. 30.

convenționale, implicate deja de observațiile noastre precedente, dar pe care trebuie să le subliniem datorită posibilității de transpunere a lor în alte tehnici artistice — asupra acestei probleme vom reveni mai încolo — și datorită valorii lor expresive. Am spus că unitatea unui interior rococo, unitate atît de caracteristică încît rareori ne scapă ocazia de a o lăuda, este o unitate de încîlcire. S-ar putea vorbi și de *împletire*, ceea ce sugerează mai bine ideea unei dezvoltări în fugă sau, pentru a rămîne în domeniul artelor spațiului, de entrelacuri. Desigur, entrelacul este o schemă decorativă veche, nefiind deloc proprie rococoului. Încă o dată, noutatea constă în transpunerea procedeului la nivelul ansamblurilor. Într-un decor renascentist, un entrelac poate să apară în cadrul unui pilastru sau al unei frize; într-un decor rococo, cadrele înseși sînt acelea care se înlănțuie. Tendința la micșorare ar putea eventual fi numită *miniaturizare*, modalitate de a indica faptul că această tendință, ca atare, este *activă* în decor. În această privință este remarcabilă repetarea unui motiv în serie descrescîndă, cum apare adesea în cîmpul unui panou. Tema micșorării este apropiată de cea a *îmbucării*[59], activă și ea, în interiorul rococo, îndeosebi sub acțiunea conjugată a oglinzilor; această acțiune nu le scăpase contemporanilor[60].

Am observat contaminarea între elemente. Toate procedeele de asociere, prin învecinare, asemănare sau contrast, acționează la nivelul schemelor de compoziție. În cîțiva lustri, formulele se multiplică; verva decoratorilor pare inepuizabilă; e o țîșnire continuă. Să ne gîndim la austeritatea

[59] Cf. P.-M. SCHUHL, *Le merveilleux, la pensée et l'action* Paris, 1952, p. 68.

[60] În *L'Homme du monde éclairé par les arts*, J.-F. BLONDEL îi dă cuvîntul unui partizan al gustului modern care laudă aceste „idei vesele pe are magia oglinzilor le repetă iarăși și pare a le multiplica la infinit" (p .90).

tematismului din majoritatea celorlalte stiluri arhitecturale[61].

Analiza pe care am făcut-o arhitecturii de epocă din perioada Regenței-Ludovic XV — anul 1730 putînd fi ales drept punct culminant — este, fără îndoială, destul de sumară. Ea oferă totuși, credem noi, o suficientă bază pentru a susține continuarea cercetării noastre. A venit momentul să dăm un cadru mai larg discuției noastre. Vom avea, de altfel, ocazia, cînd ne vom referi la cadrul arhitectural, să venim cu noi precizări la această analiză.

*

Arhitectura rococo este în esență o arhitectură de interior. Secolul al XVIII-lea inventează apartamentul, arta de a diferenția și de a amenaja încăperile. Sălii unice din evul mediu, camerelor tip vagon ale secolului al XVII-lea, li se substituie un ingenios grupaj de încăperi de primire, de locuit și pentru odihnă. Titlul dat de J.-F. Blondel, acest martor al evoluției gustului, primei sale culegeri, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général* (1737) este semnificativ pentru o inovație de care contemporanii au fost net conștienți. Patte va nota, în 1769, „arta repartizării, care s-a perfecționat timp de patruzeci de ani în Franța"[62]. Blondel este și mai net: distribuția „a devenit o artă nouă și aproape necunoscută în mîinile artiștilor noștri; se poate spune că, în această privință, arhitectura a atins astăzi culmea"[63]. Secolul al XVII-lea cunoscuse salonul, ca termen și ca obiect. Acesta era o sală de recepție, construită de obicei pe două etaje, cu mobila de-a lungul zidurilor; moda aceasta venise din

[61] Cf., asupra acestui punct, H. VAN LIER, *Les arts de l'espace*, p. 284.

[62] Citat de HAUTECOEUR, *op. cit.*, tom III, p. 200.

[63] În acest pasaj din *L'Homme du monde ... op. cit.*, tom II, pp. 31—32, cel care vorbește este însuși BLONDEL. Aportul rococoului, în acest domeniu al amenajării, va fi păstrat de stilurile ulterioare, fără să se producă vreo înnoire hotărîtoare înainte de secolul al XX-lea.

Italia. La începutul secolului al XVIII-lea, *Dicționarul* lui Trévoux îi dă și următoarea definiție: „Sală mare construită și acoperită în cintru, de obicei împodobită cu ornamente de arhitectură și de pictură"[64]. Cuvîntul rămîne, lucrul se schimbă mult. Salonul denumit „de compagnie", salonul unde se conversează, nu prea mai are de a face cu spiritul „sălii".

În seria răsturnărilor de valori ce fac din epoca rococo o negație a timpurilor clasice și baroce, trebuie, desigur, scoasă în evidență promovarea vieții private în detrimentul vieții publice. Curteanului i-a urmat omul de lume. Desigur, viața mondenă nu a luat naștere în secolul al XVIII-lea. Și nici politețea. Gonzague de Reynold schematizează puțin cînd scrie că „înainte, nu existase decît un salon, acela al marchizei de Rambouillet". Dar are dreptate cînd scrie: „este inaugurată *domnia* saloanelor"[65]. Mai cu seamă, între palatul Rambouillet și saloanele secolului al XVIII-lea, a existat Curtea. „Capodopera lui Ludovic al XIV-lea, a scris Stendhal, a fost crearea plictiselii — în sensul originar al cuvîntului — plictisul moral al exilului"[66]. Nu se pot concepe relații mondene pe picior de egalitate. Un salon este fără îndoială un fel de curte în mic, al cărei sceptru îl ține o femeie. Dar consecințele dizgrației nu sînt atît de teribile; este găsit repede un alt port. La sfîrșitul marii domnii se înfiripă mișcarea de întoarcere la Paris, unde Curtea se instalează din 1715 și pînă în 1722. Versailles-ul va renaște; în 1744 vor putea fi numărați încă acolo peste 10.000 de curteni. Dar spiritul s-a schimbat. Ceremonialul monarhic devine un ritualism lipsit de conținut[67]. Viața regelui se dedublează[68]. Căci Ludovic al XV-lea, în prima parte a domniei sale, nu întreprinde la Versailles decît mici lucrări de amenajare interioară. În 1749, Lafont de Saint-Yenne va evoca umbra marelui Colbert judecînd cu severitate această părăsire a arhitecturii publice: „Ei! unde sînt acele edificii somptuoase, acele palate, acele superbe monumente pe care le începusem și care trebuiau să facă cunoscută domnia lui Ludovic al XIV-lea pînă în vremurile cele mai îndepărtate"[69]?

Secolul al XVIII-lea este secolul societății. În paralel cu declinul politic există un progres al *sociabilității*, în care un filozof va vedea mai tîrziu caracteristica dominantă a poporului francez[70]. „Pare că întreaga educație ce se dă tinerilor — spune un tratat din 1751 — nu are drept subiect decît politețea".[71] Cîteva titluri de cărți sînt semnificative: *Essai sur la nécesité et les moyens de plaire* (Paradis de Moncrif, 1738), *Les tablettes de l'homme*

---

[64] Citat de M.-J. BALLOT, *op. cit.*, p. 13.

[65] G. de REYNOLD, *Synthèse du XVII-e siècle*, Paris, 1962, p. 298.

[66] Citat de J. LEVRON, *Les Courtisans*, Paris, 1960, p. 113.

[67] În această privință, ne găsim acoperire în autoritatea lui Pierre GAXOTTE, *Le siècle de Louis XV*, 1933: „Devenit stăpîn, Ludovic nu distruge ceremonialul monarhic, dar ceea ce constituia viața pentru strămoșul său nu mai este pentru el decît o obligație de reprezentare, o fațadă în spatele căreia își ascunde adevărata sa existență" (p. 147).

[68] Nu ignorăm faptul că P. FRANCASTEL a putut susține că Versailles-ul lui Le Vau era o operă în esență pariziană, „locuința particulară a regelui" (cf. *Versailles et l'architecture urbaine au XVIII-e siècle*, în Annales, oct.-dec. 1955, nr. 4; cf. tot aceluiași autor, *L'architecture de Versailles: fonction et décor*, în *Architecture et Urbanisme*, Paris, 1954). Dar teza aceasta e contestată de V.-L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, p. 355: „Cînd oare, a admis, de altfel, Ludovic al XIV-lea această desfășurare, prea modernă, între rolul său, chiar sacerdoțiul său regal și niște preocupări pur private?"

[69] *L'Ombre du grand Colbert. Le Louvre et la Ville de Paris*, Haga, 1749, p. 32.

[70] Alfred FOUILLÉE, *Esquisse psychologique de la vie des peuples*, Paris, 1903, pp. 455 și următoarele.

[71] Citat de Daniel MORNET, *La pensée française au XVIII-e siècle*, Paris, 1942, p. 17.

du monde, 1715), *Instrucction d'un père à son fils sur la manière de se conduire dans le monde* (Dupuy, 1730), *Traité de la société civile* (Buffier, 1726), *L'homme aimable* (Marin, 1751), *Discours sur l'esprit de société* (Marquet, 1735), *L'ami des hommes* (Mirabeau, 1756), *De la sociabilité* (Pluquet, 1767). Iar acestor lucrări ce-şi poartă firma, se cuvine să le adăugăm pe cele care proslăvesc acelaşi ideal, sub titluri mai puţin clare[72]. Sociabilitatea presupune nişte locuri unde să fie practicată. Se multiplică deci societăţile de amatori, întrunite pentru teatru sau dragoste (*L'Académie galante*, *La mouche à miel*, *Les Aphrodites*, *Les Morosophes* etc.) — fără a mai vorbi de societăţile secrete. Se multiplică mai cu seamă saloanele, care trebuie să învingă şi concurenţa cafenelelor.

Evident, lumea saloanelor nu înseamnă întreaga societate franceză, dar este desigur acea parte a societăţii care interesează discuţia noastră: este *publicul rococoului*. Clientela saloanelor s-a lărgit; e mai pestriţă ca, de altfel, însăşi aristocraţia, după răsturnările sorţii din timpul Regenţei. Dacă literaţii ocupă acolo un loc de frunte, ca şi în secolul precedent, ceea ce este nou e faptul că sînt primiţi şi savanţii şi artiştii. În sfîrşit, printre obişnuiţii saloanelor, se cuvine să nu-i uităm pe străini, o şedere la Paris constituind pe atunci încununarea oricărei bune educaţii.

Ce se poate face într-un salon? Se pot înnoda aici intrigi galante, acesta fiind un punct asupra căruia vom reveni. Dar, în mod mai general, se discută, se vorbeşte deschis. Nu lipsesc subiectele serioase pentru alimentarea conversaţiilor: dispute asupra gustului, judecăţi în materie de literatură, meritele respective ale muzicii italiene şi ale celei franceze, pluralitatea lumilor, originea fabulelor,

[72] Cf. admirabila lucrare a lui Robert MAUZI, *L'idée de bonheur au XVIII-e siècle*, Paris, 1960. La capătul cercetării sale, autorul ajunge la concluzia: „Reflecţiile asupra fericirii şi virtuţii vor tinde astfel să se ordoneze în jurul acestui fapt capital care este sociabilitatea omului" (p. 583).

reforma statului, fundamentele religiei etc. Dar, dacă saloanele au constituit unul din cele mai certe atuuri ale epocii Luminilor, nu înseamnă neapărat că toate ar fi fost filozofice, ba chiar „raţionale"[73]. Subiectele grave nu vor fi puse pe tapet în mod curent decît începînd din anul 1750. De altfel, nu acesta este esenţialul. Conversaţia este un scop în sine; este un joc ce îşi are regulile lui, este o artă a cărei structură formală merită osteneala de a fi scoasă la lumină. „Conversaţia — va spune M-me de Staël — nu este, pentru francezi, un mijloc de a-ţi comunica ideile, sentimentele, problemele, ci un instrument cu care este plăcut să te joci şi care înflăcărează spiritele, aşa cum face muzica la unele popoare, iar băuturile tari la altele".[74] Într-o societate civilizată sînt de rigoare atenţiile reciproce. Fiecare are nevoie de ceilalţi. Un contract tacit stipulează că, dacă vrei să fii admirat, să consimţi a-ţi admira semenul. Stăpînei casei îi revine să restabilească, dacă este nevoie, echilibrul indispensabil. După cum rococo ne prezintă o unitate fără polaritate fixă, o conversaţie bine condusă presupune să nu iei cuvîntul decît spre a-l ceda. Replica este necesară: imaginile reflectate de oglinzi o vor reaminti, la nevoie.

O conversaţie mondenă trebuie să fie uşoară. Cînd prinţul de Ligne al nostru va spune, la sfîrşitul secolului, că „tinerii mondeni încep s-o facă pe atotştiutorii", va denunţa o decadenţă şi o înşelătorie. Conversaţia e sclipitoare dar se şi *subţiază* în acelaşi timp; ea tinde să fragmenteze limbajul; fraza scurtă, „cuvîntul" îi convin mai mult decît perioada. Într-un salon, „birou de spirit", eşti obligat, evident, să fii spiritual. Spiritul este ceva tot atît de franţuzesc pe cît este umorul de englezesc şi, neîndoielnic, ambele sînt la fel de

[73] Cf. Daniel MORNET, în BÉDIER-HAZARD, *Littérature française*, ediţia nouă, revizuită de P. MARTINO, Paris, 1949, tom II, p. 86.

[74] Citat de M. GLOTZ şi M. MAIRE, *Salons du XVIII-e siècle*, Paris, 1945, p. 57.

greu de definit[75]. Spiritul, asemenea ornamentului rocaille, caută efectul picant, poanta, scînteierea, isteţimea, ascuţişul ideilor. Domeniul spiritului înseamnă promptitudine în a găsi analogii, argumente contrarii, soluţie, strecurare, eschivare. El constă, spune Montesquieu, „în a recunoaşte asemănarea dintre lucruri diferite şi deosebirea dintre lucruri similare". Legătură originală şi neaşteptată, după însuşi Voltaire, vorba de duh acţionează adeseori mecanismele de condensare şi de deplasare, tipice simbolismului oniric; se ştie, de altminteri, că Freud a studiat *Vorba de duh fără raporturile ei cu inconştientul*.

Întregul secol a vîslit cu vioiciune la „galerele spiritului". Este cunoscută vorba de duh a d-nei du Deffand despre *Spiritul legilor*: vorbe de spirit despre legi. Daniel Mornet a putut spune astfel că *Istoria naturală* a lui Buffon „vorbeşte în poante despre cîrtiţă şi despre lebădă"[76]. Nici o epocă nu dăduse un bobîrnac mai zdravăn spiritului greoi. Să notăm, în această privinţă, că o conversaţie spirituală, în numele spiritului însuşi, trebuie să-şi interzică permanenta sclipire. Aşa cum decoratorul rococo respectă importante suprafeţe netede şi clare, pe care ornamentul poleit cu aur şi întortocheat îşi reflectă strălucirea, şi în arta conversaţiei există, în momentul care ne interesează, suficientă diminuare în exercitarea vorbei de duh pentru a-i înlesni spiritului, cînd ţîşneşte, efectul şi farmecul maxim.

Dacă secolul al XVIII-lea i-a dat conversaţiei un statut oarecum artistic, trebuie să spunem că, în mod reciproc, artele majore au cultivat toate, mai mult sau mai puţin, „le génie de la causerie". Expresia lui Élie Faure care, de asemenea, a spus: „Se conversează în mod fin, cu un creion colorat, făcînd o frumoasă gravură „blondă" între paginile unei povestiri galante sau ale unei tragedii clasice, un cap delicat, pudrat, pe un medalion translucid nu ma mare decît un sfert de palmă".[77] Se conversează, în orice caz, în multe din lucrările scrise ale vremii. Nici o operă nu este, din acest punct de vedere, mai caracteristică decît aceea a lui Diderot. Merită să întîrziem puţin în tovărăşia lui, cu atît mai mult cu cît autorul *Nepotului lui Rameau* este pasibil de nu numai o apropiere cu stilul rococo[78].

Talent celebru, cu geniul recunoscut postum, cel care a fost pentru contemporanii săi „filozoful", prin excelenţă, este pentru noi unul din cei mai mari literaţi ai timpului său, în orice caz cel mai uluitor[79]. Dar şi cel mai dificil de înţeles. Personalitate mereu în căutarea ei însăşi[80]. Despre cel care a dat operei sale dramatice cea mai puţin contestabilă un titlu foarte pirandellian, *Este el bun? Este el rău?*, critica a optat cînd pentru primul,

---

[75] Cf. R. ESCARPIT, *L'humour*, Paris, 1960.

[76] *La pensée française au XVIII-e siècle*, p. 21.

[77] *Histoire de l'art. L'art moderne*, ed. 1921, p. 214.

[78] Să fim bine înţeleşi. Nu înţelegem să facem din promotorul *Enciclopediei* un scriitor rococo. Noi afirmăm doar că există remarcabile concordanţe între anumite aspecte ale operei lui Diderot şi arta la care autorul *Salonelor* va contribui el însuşi să-i precipite declinul. Ne alăturăm, în aceste cîteva pagini, asupra unor anumite puncte de vedere, la teza susţinută de dl. Roger LAUFER în cartea sa *Style rococo, style des „lumières"*, Paris, 1963. Autorul protestează împotriva obişnuinţei de a considera producţia secolului al XVIII-lea fie ca postclasică, fie ca preromantică. Dl. LAUFER ni se pare însă că merge prea departe, alunecînd într-un nou exces, cînd scrie: „Între clasicismul de la 1660 şi romantismul de la 1830, Franţa nu a elaborat decît un singur stil, căruia propun să i se dea un singur nume, acela de rococo" (p. 13).

[79] Despre reacţiile foarte neclare ale criticii după moartea lui Diderot, a se vedea Jean THOMAS, *L'Humanisme de Diderot*, Paris, 1932, cap. I, „Diderot devant l'opinion". A se vedea, de asemenea, prima din cele *Cinq leçons sur Diderot*, de Herbert DIECKMANN, Geneva, 1959.

[80] „Viaţă în expansiune, instincte în libertate, oricare tendinţă trebuind să-şi atingă imediat ţelul, sub ameninţarea deprimării interioare." Acesta e diagnosticul pe care îl pune Pierre MESNARD, *Le cas Diderot: étude de caractérologie littéraire*, Paris, p. 72.

cînd pentru al doilea termen al alternativei[81]. Anumite lucrări recente s-au străduit, fără îndoială, să sublinieze mai cu seamă coerența operei sale. Judecățile exagerate ale lui Nisard, despre „dezlînarea", „dezordinea", „temeritatea" acestui „precursor al romantismului" — judecăți ratificate și agravate de Brunetière și Faguet — sînt hotărît perimate. Fără a intra în controversele ce au izbucnit în legătură cu o operă care nu ne interesează aici decît marginal, se poate face observația că nu ar trebui nici, căzînd în excesul contrar, să insistăm atît de exclusiv asupra dominantelor încît să ajungem să mascăm, să nu spunem contradicțiile, ci mai curînd *contrastele*, jocul savant al asimetriilor compensate. Ar trebui oare să fim insensibili la „efectele bizare și pitorești", la „formele picante și extraordinare, cărora adesea nici o parte nu-i corespunde celeilalte, fără ca subiectul să apară mai puțin bogat și mai puțin agreabil", ca să reluăm termenii folosiți de cronicarul de la *Mercure de France*, cînd lăuda *Cartea ornamentelor* de Meissonnier, în martie 1734, la cîțiva ani după sosirea la Paris a tînărului Denis?

Constatînd că nici un alt om nu este „mai bogat în contraste", dl. Thomas reia o sugestie a lui Sainte-Beuve cu privire la Renan și observă că „lui i s-ar potrivi mai bine un mic dialog decît un articol de critică"[82]. Diderot nu este singurul scriitor din secolul saloanelor care a făcut uz de dialog, dar el a avut o slăbiciune singulară și semnificativă pentru acest procedeu. Capodopera sa, *Nepotul lui Rameau*, miscelaneu de estetică și morală, „microcosmos al artei și al gîndirii lui Diderot"[83], este în întregime un dialog. Dialogul este evident forma diferitelor *Convorbiri: ale unui tată cu copiii săi, ale lui d'Alembert cu Diderot, ale unui filozof cu soția mareșalului de***, despre copilul din flori*. Să nu vorbim de teatru. Operele sale filozofice sînt tot discuții, nu numai *Visul lui d'Alembert* sau *Suplimentul la călătoria lui Bougainville*, dar și *Scrisoarea despre orbi*. Dialogul intervine pînă și în dările de seamă despre *Saloane*, ba chiar în unele *scrisori către Sophie Volland*, în care lui Sainte-Beuve îi plăcea să urmărească „o conversație animată, pe toate tonurile"[84]. Să numim și *Paradoxul despre actor* și să adăugăm că numai printr-o figură de stil s-ar putea spune despre întreaga operă a lui Diderot că ea este un dialog al autorului cu sine însuși: „Discut cu mine însumi despre politică, dragoste, gusturi sau filozofie"[85], sau al lui Diderot cu cititorul său: „Cititorule, să stăm de vorbă împreună"[86].

Recurgerea la dialog își poate găsi explicația în diverse cauze: mimetism social sau modalitate de expunere a ideilor periculoase fără a se compromite (cenzura nu se înșeală în acest caz!), vocație de autor dramatic, preocupare de a place publicului, gîndire multilaterală a lui Diderot. Ceea ce trebuie să ne rețină aici atenția este *arta* dialogului, ținuta conversației, care ia o formă literară și despre care am sugerat că arhitectura acelui timp a căutat să-i pună la dispoziție un cadru adecvat. Dacă este fals că majoritatea operelor literare ale

[81] Recent, a văzut lumina tiparului *Le sadisme de Diderot* (Raymond JEAN, în *Critique*, nr. 188, ian. 1963). Autorul trimite la Aram VARTANIAN, *Érotisme et philosophie chez Diderot*, în *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, XIII, iunie 1961.

[82] *Op. cit.*, p. 37.

[83] V.-L. SAULNIER, *La littérature du siècle philosophique*, Paris, 1948, p. 61.

[84] *Portraits littéraires*, tom I, reluat în *Les Grands Ecrivains Français, XVIII-e siècle. Philosophes et savants* (ed. Allem), tom I, Paris, 1932, p. 127.

[85] *Le Neveu de Rameau*, ed. Pléiade, p. 425.

[86] *Jacques le fataliste*, ed. Pléiade, p. 555. H. DIECKMANN *op. cit.*, p. 36, vede în această obligare a cititorului de a interveni un factor de realism, analog suprimării distanței psihice din tablourile lui Chardin. Această apropiere este discutabilă. Ceea ce este caracteristic în opera lui Diderot este *trecerea* de la realitate (o iluzie a realității, bineînțeles) a ficțiune.

lui Diderot sînt improvizații pripite, roade ale unui moment de *delir* sau de capriciu", cum susținea Mornet[87], rămîne valabil faptul că Diderot nu a fost stăpîn pe mijloacele sale chiar de la primele sale eseuri. *Bijuteriile indiscrete*, roman licențios, uneori necuviincios, conține numeroase dialoguri, în care intervin cîteodată interlocutori neobișnuiți. Dar înlănțuirea replicilor nu este întotdeauna fericită, iar Diderot nu renunță încă în această lucrare la clasicele „spuse, reluă, replică, întrerupse, continuă" etc., incize ce încep să dispară odată cu romanul *Călugărița*. Verva, vioiciunea operelor de maturitate este, neîndoielnic, rodul unei ucenicii.

Cele spuse ne ușurează sarcina de a vorbi despre schemele compoziționale ale lui Diderot. Să luăm mai întîi *Nepotul lui Rameau*, această lucrare extraordinară „care nu ține de nici un gen și care reprezintă pentru literatura noastră capodopera a ceea ce critica străină numește arta barocă"[88]. Se știe că e vorba de o conversație între *Eu* și *El*. El este Jean-Francois Rameau, nepotul marelui Rameau, boem, cinic și lingușitor[89]. Ceea ce determină înaintarea acțiunii este dialectica proprie unui

[87] Manuscrisele Fundației Vandeul, care au devenit recent accesibile, ne obligă la reconsiderarea acestui loc comun. *Enciclopedia* nu l-a absorbit pînă într-atîta pe Diderot încît să-l facă să neglijeze pregătirea unei ediții tipărite a operelor sale inedite. Cf., asupra acestei probleme, DIECKMANN, *op. cit.*, p. 23.

[88] André BILLY, *notă* în ed. volumului *Oeuvres* din Pléiade, p. 1438. Trebuie oare spus, într-adevăr, „baroc"?

[89] Nimic nu ilustrează mai bine incertitudinile revelatoare ce sînt legate de critica operei lui Diderot decît divergența de interpretări în ce privește sensul profund al acestui dialog și chiar în ce privește identitatea personajelor: „*El* este autenticul Rameau tînăr, iar *Eu* Diderot (Reinach); *El* este Diderot, *Eu* întruchipează vulgul (Ducros); *El* este un tip creat de Diderot care este *Eu* (Rosenkranz, Monglond, Trahard); sau chiar *El* și *Eu* sînt doi Diderot, apărînd două aspecte ale propriei sale gîndiri între care el oscilează (Thomas, Mornet, Gillot)". Cf. V.-L. SAULNIER, *op. cit.*, p. 63.

dialog firesc: un subiect aduce în discuție un altul. Cîteva „vorbulițe" răuvoitoare despre „unchiul drag" înlesnesc trecerea asupra teoriei despre geniu; de aici se alunecă la problema răului și la ordinea lumii; din digresiune în digresiune sînt abordate cele mai grave probleme, morale sau pedagogice, discutîndu-se în același timp și despre estetica muzicală și aruncîndu-se, ici și colo, cîte o înțepătură perfidă împotriva clanului antifilozofilor. Pentru noi, foarte interesantă este modalitatea de îmbucare a dialogurilor secundare în dialogul principal. De mai multe ori, într-adevăr, Rameau evocă scene ale unor lucruri care i s-au întîmplat sau care ar putea să i se întîmple: se imaginează proxenet sau reproduce pălăvrăgeala pe care a ținut-o în fața unor terțe persoane, sau se autoapostrofează, sau se referă la cutare insulte pe care a trebuit să le rabde etc. și, de fiecare dată, este creată ocazia unui dialog direct, fără incize, care se inserează în dialogul principal dintre *El* și *Eu*, Eu care, dacă se prezintă momentul favorabil, desfășoară un monolog lăuntric.

La fel, *Suplimentul la călătoria lui Bougainville*, dialog între A și B, încadrează alte dialoguri, între Duhovnic și Orou. În *Paradoxul despre actor*, *Primul* și *Al doilea Interlocutor* înfiripează și ei crîmpeie de conversație în interiorul replicilor lor. Există în special extraordinarul pasaj — adevărată topică a artei lui Diderot — în care *Primul* schițează scena unei dispute între un comedian și soția sa, care se detestau. Scena are loc la teatru, în timp ce ei joacă o scenă de îndrăgostiți tandri și pasionați, partea a treia a actului patru din *Dragoste cu toane* de Molière. Împletirea unor cuvinte răutăcioase (reale) cu altele amoroase (imaginare) se situează în sînul unei replici. Un alt factor de complexitate este introdus prin intervențiile autorului în dialog, intervenții cu atît mai ciudate cu

 cît *Primul* ne este prezentat ca fiind autorul operei

Tată de familie a lui Diderot, care din acel moment, este dedublat de purtătorul său de cuvînt[90].

Președintele de Brosses vedea în omul Diderot „un făcător de perpetue digresiuni[91]. Opera cea mai caracteristică a autorului nostru este, în această privință, *Jacques fatalistul și opera sa.* Acest roman care nu este roman, dacă e să-l credem pe Diderot, această poveste care nu-i poveste, îi dădea lui Emile Faguet „o senzație de furnicătură". Nu este, în orice caz, un model de compoziție clasică. Ca întotdeauna la Diderot, lucrarea debutează într-un mod incisiv:

> „Cum se întîlniseră? Din întîmplare, ca toată lumea. Cum se numeau? Ce vă pasă? De unde veneau? Din locul cel mai apropiat. Unde se duceau? Parcă știi unde te duci? Ce spuneau? Stăpînul nu spunea nimic; iar *Jacques spunea că-i spunea căpitanul lui că* tot ceea ce ni se întîmplă pe pămînt, bine sau rău, este scris în ceruri"[92].

E cert că nu *din întîmplare* este introdus chiar de la *incipit* mesajul filozofic al operei. Dar pe noi nu ne interesează aici decît schema compoziției, prezentă în mod exemplar în întorsătura frazei pe care am subliniat-o. Imediat după acest alineat începe dialogul între Jacques și stăpînul său. Acest dialog are ca obiect principal povestirea iubirilor lui Jacques. Dar povestirea va fi tot timpul întreruptă. Ba protagoniștii vor aluneca asupra altor teme, filozofice sau altele, ba vor povesti alte anec-

[90] Cf. ed. Pléiade, pp. 1048 și următoarele. A se vedea, cu privire la această problemă, Y. BELAVAL, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, 1950. Evident, dubla scenă din *Dépit amoureux* este un procedeu comod pentru ilustrarea vederilor lui Diderot referitor la interpretarea teatrală. Dar nimic nu ne oprește să considerăm structurile formale, făcînd abstracție de problema de fond pe care o pune prin *Paradoxe*.

[91] *Lettres écrites de Paris*, 1754. Citat din Charly GUYOT, *Diderot par lui-même*; Paris, 1953, p. 181.

[92] Ediția Pléiade, p. 505.

dote, comportînd ele însele alte dialoguri, ba, continuîndu-și călătoria lor, vor întîlni alte personaje, cu care se vor întreține sau care le vor povesti alte istorii, cel mai ades puse în dialog, ba autorul, tăind mai mult sau mai puțin brusc, firul evenimentelor, angajează conversația cu cititorul său. Diderot se complace, în mod vădit, în a îmbuca una într-alta diversele povestiri și complică încă încîlceala amestecînd cutare personaje ale unei povestiri grefate cu protagoniștii dialogului de bază. În felul acesta, Jacques și stăpînul său îl întîlnesc pe marchizul des Arcès, ale cărui pățanii au fost povestite anterior.

Obișnuiți, cum sîntem, prin romanul modern de influență americană, cu încrucișarea și interferența de povestiri multiple într-un roman, am putea găsi banală structura unei opere ce trebuie să fie judecată în raport cu epoca sa. Considerînd lucrurile sub celălalt aspect, nu putem ignora nici faptul că Diderot nu era un inovator în această privință. *Jacques fatalistul* înmormîntează somptuos romanul picaresc, căruia i se vrea, fără îndoială, pastișa ironică, chiar dacă se poate crede că Diderot a dat prin această lucrare capodopera genului. Pe de altă parte, toți criticii au semnalat influența romanului *Tristram Shandy*, de Sterne, asupra lui *Jacques fatalistul*, influență care merge pînă la copierea cu mici modificări. Diderot însuși s-a complăcut să indice acest lucru, în mod spiritual:

> „Iată cel de-al doilea paragraf, copiat din viața lui *Tristram Shandy*, afară de cazul cînd convorbirea lui Jacques fatalistul cu stăpînul său nu este anterioară acestei lucrări, iar ministrul Sterne nu este plagiator, ceea ce nu cred, dar datorită unei stime deosebite față de dl. Sterne, pe care îl deosebesc de majoritatea literaților națiunii sale, al căror obicei destul de frecvent este de a ne fura și de a ne adresa injurii"[93].

[93] Ed. Pléiade, p. 739.

Problema măsurii exacte a influenței lui Sterne asupra lui Diderot nu ne privește direct[94]. De altfel, în momentul cînd a apărut *Tristram Shandy* (1760), Diderot, în vîrstă de patruzeci și șapte de ani, nu mai era în situația de a-și alege maeștri. Sterne n-a putut decît să accentueze niște tendințe pe care francezul le vădea, tendințe care, chiar dacă sînt deosebit de nestăvilite în *Jacques fatalistul*, nu vor dispare din operele ulterioare ale lui Diderot.

Nimic nu ne poate sluji mai bine decît această întîlnire cu Sterne. O citire cursivă a celor aproximativ 700 de pagini, care nu i s-au părut prea multe d-lui Fluchère, spre a-i face lui Sterne biografia critică și spre a interpreta romanul său *Tristram Shandy*, ne convinge că acest pastor „galant și hazliu", acest irlandez vioi și fără griji, care are „spirit cît patru", tot numai piruete și „atitudini afectate afișate pentru public" este într-adevăr o figură tip a acestui rococo european căruia Diderot îi scapă printr-o întreagă latură. Paralela între cei doi *scriitori* ar putea fi continuată pe mai multe planuri, începînd cu o anumită nerușinare, în sensul curent al cuvîntului, incluzînd în special, și la unul și la celălalt, gustul pentru scatologic. Notez că *Tristram Shandy*, „conversație neîntreruptă", spune Fluchère (p.513) dovedește îndeosebi un „libertinaj erudit" (p.231), care merge pînă la a-l împinge pe autor să se joace cu cuvintele, uzînd și abuzînd de metaforă și de calambur (pp.610 și următoarele). „La Sterne, mai spune Fluchère, digresiunea este promovată la rangul unui veritabil sistem de compoziție" (p.247); pare imposibil să hotărăști vreodată de care temă centrală se leagă firul povestirii (p.238). Totuși, această aparentă dezordine maschează o intenție deliberată: „sub aparența înșelătoare a dezinvolturii (...) totul este ordonat de o mînă de maestru" (p.279). Același lucru s-ar putea spune și de un tablou de Fragonard sau despre o biserică de Neumann.

[94] Această măsură este foarte precisă, după dl. HENRI FLUCHÈRE, cum apare în minuțioasa sa teză despre *Laurence Sterne. De l'homme à l'oeuvre*, Paris, 1961, p. 473. Autorul trimite mai cu seamă la J. Robert LOY, *Diderot's Determined Fatalist*, New York, 1955.

Întorcînd pe dos convențiile povestirii, *Tristram Shandy* implică, chiar prin acest fapt, o punere în discuție a temporalității romanelor tradiționale. Timpul cronologic se disociază de durată, în sensul bergsonian al termenului; timpul orologiilor se împletește cu timpul conștiinței[95]. Să nu discutăm ceea ce poate fi semn prevestitor în această experiență pe jumătate estetică, pe jumătate filozofică. Ceea ce trebuie să ne rețină atenția este că „tot ceea ce se petrece în carte se petrece în spiritul lui Tristram Shandy, chiar în momentul cînd scrie"[96]. Această punere în valoare absolută a prezentului este minunat ilustrată de faptul că lui Tristram Shandy îi trebuie un an pentru a scrie două volume, în care nu poate povesti decît o singură zi din viața lui.

Firește, această atenție microscopică acordată momentului este împinsă aici pînă la absurd. Nu încape îndoială, totuși, că această temporalitate miniaturizată pînă la reducerea la un punct care fuge neîncetat simbolizează foarte bine alte experiențe ale secolului al XVIII-lea. Este timpul conversației, după cum am spus; este și cel al sărbătorii, al plăcerii (Fragonard, *Clipa fericită*.) Este timpul citirii decorului rococo. Poveștile lui Voltaire nu ignoră efectul ce se poate obține dintr-o succesiune rapidă de evenimente: înainte de a-și putea cultiva grădina, Candide este foarte maltratat. În pictură, „tot ce aparține unei practici îndelungate și migăloase este neglijat, așa cum se cuvine; nu se urmărește decît floarea lucrurilor

[95] FLUCHÈRE, *op. cit.*, pp. 295—333.

[96] *Ibid.*, p. 304. Asupra acestui punct, autorul trimite la B. H. LEHMAN, *Of time, Personality and the Autor*, în „University of California Studies in English", VIII, nr. 2, 1941, pp. 233—250.

și instantaneul execuției"[97]. Diderot — capul unui locuitor al platoului Langres, spunea el, îi stă pe umeri ca un cocoș pe vîrful clopotniței — Diderot să nu amintim decît acest lucru, suprimă din dialogurile sale tradiționalele propoziții incidente și cultivă peste tot prezentul gramatical. Secolul al XVIII-lea mai este și epoca prin excelență a aventurierilor, paraziți care aleargă dintr-un colț în altul al Europei și se simt prerutindeni ca la ei acasă. Casanova le este „patronul", el care nu a devenit stabil decît pentru a retrăi, prin amintire, povestea instabilității sale[98].

*

De la arhitectura Regență-Ludovic al XV-lea, arhitectură de interior, *am trecut*, dacă se poate spune așa, *în salon*, locul unde se exercită sociabilitatea și conversația. Am văzut cum acest fel de a lămuri problema punea în lumină anumite aspecte ale lui Diderot. Pentru a restabili figura epocii, este necesar să abordăm alte teme, să subliniem alte legături între viață și decorul ei.

Domnia saloanelor înseamnă domnia femeilor. „Sufletul acestei epoci — scriu frații Goncourt — centrul acestei lumi, punctul din care emană totul, culmea de unde coboară totul, imaginea după care se modelează totul, este femeia"[1]. În 1731, Montesquieu remarcă: „Cel care se află la curte, la Paris, în provincie, care vede cum acționează miniștri, magistrați, dacă nu cunoaște femeile care îi conduc

[97] S. ROCHEBLAVE, *L'art et le goût en France*, Paris, 1923, p. 148. Fraza pe care o cităm se referă la arta pictorilor amatori, dar observația este valabilă pentru mulți profesioniști. Să ne gîndim la împrăștierea lui Boucher.

[98] Cf. R. ABIRACHED, *Casanova ou la dissipation*, Paris, 1961. Să trăiești clipa, este ceea ce numește Casanova „marota" sa: „Cînd urmăream o idee spontană, un lucru pe care nu-l premeditasem deloc, mi se părea că mă supun legilor destinului meu, că cedez unei voințe supreme" (*Mémoires*, ed. Pléiade, Paris, tom II, 1959, p. 370).

[1] E. și J. DE GONCOURT, *La femme au XVIII-e siècle*, Paris, 1877.

pe aceștia este ca un om care vede bine o mașină cum funcționează, dar nu pricepe care îi sînt resorturile"[2]. Această influență a femeii se înfiripă, ca multe curente ale secolului, începînd cu sfîrșitul domniei lui Ludovic al XIV-lea. Oare nu pentru ele deja Fontenelle — care a datorat nu numai longevității sale faptul că a făcut tranziția dintre cele două epoci — a scris lucrarea sa *Pluralitatea lumilor* (1686)? Cît de semnificativ este acest lucru! Cauza femeilor este legată de cauza Modernilor. Victoria unora aduce cu sine triumful celorlalte. Perrault, prin *Apologia femeilor*[3], dă o replică, în 1694, *Satirei a X-a* a lui Boileau. Întregul secol care urmează îl va aproba. Domnia femeilor se va extinde la toate domeniile, odată cu favoritele regale, cu pioșenia față de călugărițele ordinului Sacré-Coeur, cu preponderența lor în fața literaților pedanți, cu pictura galantă etc. Frații Goncourt fac observația că limba acelui timp *inventează* aceste expresii elocvente: o să mergem s-o vedem pe doamna, s-o distrăm pe doamna, doamnei i se servește cina...[4]

Femeile asigură buna desfășurare a conversației. Ele îi dau acel ton sprinten, de mișcare dezinvoltă, de glumă, ce proscrie pedantismul și disputa. Ele sînt păzitoarele și girantele sociabilității, dar, în același timp, ele o amenință, prin firea lor. „Caracterul propriu francezului, nota Duclos în 1750, este că, din toți oamenii, el este cel mai sociabil; dar mă tem că, de cîtva timp, s-a abuzat de acest lucru; lumea nu s-a mulțumit să fie sociabilă, a vrut să fie amabilă și cred că s-a luat abuzul drept

[2] *Lettres persannes*.

[3] D. MORNET în BÉDIER-HAZARD, tom II, p. 18.

[4] *Op. cit.*, p. 375. Autorii trimit la *Bagatelles morales*, această ciudată lucrare a abatelui COYER, Londra, 1754, care satirizează societatea rococo pe un ton care percepe cu ardoare epoca. În această lucrare, Parisul este simbolizat prin „Insula Frivolității"; un vizitator din insulă (adică din Anglia) „consideră că femeile frivolite au dat tonul artelor" (p. 193).

perfecțiune"[5]. Preocuparea peste măsură de a place, pe care înțelege să o denunțe Duclos, este prețul plătit pentru promovarea sexului frumos. Aceasta face să ne devină atît de insuportabile nouă, care, de la romantism încoace, cădem cel mai adesea în excesul contrariu, atît de multe producții ale epocii: pictori dulcegi, poeți grațioși, filozofi gentili, care vor să placă cu orice preț. Nu degeaba trăiesc oamenii înconjurați numai de oglinzi. Feminizarea artei, în prima jumătate a secolului, este un lucru vădit, care, la rigoare, ar fi suficient pentru a diferenția rococoul de baroc. Desigur că pe drept s-a putut insista asupra tot ceea ce intră, în baroc, ca voință de a seduce. Jean Rousset a pus bine în valoare această componentă a barocului. Dar simbolul pe care l-a ales el pentru a o sintetiza, Păunul[6], înlătură orice dificultate în această privință. Păunul este pasărea mascul care te face să-i admiri penele. Omul rococo nu seduce: el farmecă. Nu mai poți cuceri o femeie decît împrumutîndu-i armele: femeile cer de la pictori imaginea lor, iar aceștia, cu Boucher în frunte, se supun de bunăvoie[7]. La urma urmelor nu trebuie niciodată pierdut din vedere faptul că centrul de referință al marilor artiști baroci este Michelangelo, artist despre care nu trebuie să te mai ostenești să spui că geniul său nu se poate împăca cu sensibilitatea rococo. Invers precursorul acestei sensibilități este exact cel mai feminin dintre maeștrii Renașterii, Correggio. Această înrudire, oamenii rococoului și-au revendicat-o în mod explicit. Adresîndu-se Academiei, în 1747, Caylus face elogiul lui Correggio, „părintele grațiilor și al armoniei",

[5] *Considérations sur les moeurs du temps*, ed. 1824, p. 92.

[6] Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, 1953, *passim*.

[7] De asemenea, în epoca noastră, de cultură de masă de influență americană, cultură în esență devirilizată, imaginile de *femei* sînt cele pe care le reclamă și le obține publicul de la revistele *feminine*.

adăugînd: „vă sfătuiesc insistent să-l studiați de preferință înaintea tuturor celorlalți"[8].

Influența femeilor asupra artelor poate fi dezvăluită în multe privințe. Ea își lasă amprenta, în primul rînd, pe mișcarea fundamentală a arhitecturii, care se retrage în *intimitate*. Primatul decorativului asupra constructivului — decor brodat, ornat cu fire de culoare[9] — consacră în felul său influența femeilor, precum și preocuparea unanimă de confort. Pentru ele se străduiesc arhitecții să amelioreze încălzirea, distribuția apei[10], pentru ele inventează budoarul; pentru ele ebeniștii fabrică zeci de feluri de fotolii noi, „*causeuses*", „*vis-à-vis*", „*bergères*", canapele „*en corbeille*", „*à confident*", „*en tête-à-tête*" etc. Brațele se leagă cu picioarele de dinainte printr-o curbă care permite să te așezi confortabil, în ciuda panerelor; spătarele în formă de vioară adoptă conturul spatelui. Un fotoliu stil Ludovic al XV-lea rezumă întreaga epocă nu numai prin destinația lui vădită, ci și prin formele sale: suprimarea liniei drepte sau a curbei regulate, recurgerea în exclusivitate la curbură, la ondulație, la nehotărîre. O masă ar îmbia la aceeași observație, iar mobilele nou introduse și mai mult: „como-

[8] Conte DE CAYLUS, *Réflexions sur la peinture*, în *Oeuvres*, publicate de André FONTAINE, Paris, 1910, p. 143. Am putea stîrni uimirea la vederea atribuirii de către noi, aici, calității de „om rococo" lui Caylus. Într-adevăr arheologul amator, care va contribui mai tîrziu la reacția împotriva rococoului, nu a fost cîtuși de puțin insensibil față de spiritul epocii sale. S-a născut în 1692. Fontaine (prefața) subliniază foarte bine eclectismul său: „Oare cum să se pretindă despre Caylus că a fost dușmanul fermecătoarei arte de pe vremea sa?"

[9] Într-un salon din secolul al XVIII-lea, conversația nu constituie singurul divertisment. Daniel Mornet ne asigură că „chiar și bărbații își iau cu ei săculețul spre a broda acolo ca femeile"! (În BÉDIER-HAZARD, tom II, p. 87).

[10] HAUTECOEUR, *Architecture classique*, tom III, pp. 198—204.

da", cu nume elocvent; consola, care nu are sens decît prin integrarea ei în decor. Piciorul de mobilă în formă de S, evident un nonsens constructiv, este în schimb o mărturie semnificativă. Ar trebui să zăbovim ca să descriem acest mobilier, să insistăm asupra recurgerii la furniruri, asupra marei vogi a lacului, să arătăm cum buclele rocaille sînt agățate de aceste suprafețe netede și bombate, cum bronzurile aurite șerpuiesc pe aceste comode care „fac burtă"[11].

Feminină este și lumea lui Watteau. Primul și cel mai mare pictor al secolului, el este, fără nici o îndoială, unul din creatorii rococoului. Și el, în anumite privințe, este atît o rezultantă cît și un punct de origine. După moartea lui Le Brun, zeci de pictori pregătesc secolul al XVIII-lea[12]. Ca toți pictorii, Watteau a debutat cu pastișa. Trecerea lui prin atelierele lui Gillot și Audran i-a trezit cel puțin geniul. „Acolo, (la Audran), spunea Caylus, Watteau și-a format gustul său pentru ornament; și tot acolo și-a dobîndit acea *sprinteneală a pensulei* pe care o cer fundalurile albe sau aurite cu care Audran își realiza operele"[13]. Contribuția lui Watteau la elaborarea ornamentului rococo este de altfel departe de a fi neglijabilă[14]. El a fost unul dintre primii care a exploatat așa numitele *chinoiseries*, comedia, maimuțăreala. Dar arabescurile sale, pe care gravura le va difuza, sînt interesante și prin felul cum sînt tratate: încadrarea delicată dobîndește o finețe de pînză de

[11] HAUTECOEUR, *Histoire de l'art*, tom II, p. 565.

[12] Rolul generației lui Coypel este studiat în clasica teză a lui Pierre-Marcel LÉVI, *La peinture française de la mort de Le Brun à la mort de Watteau* (1690—1721), Paris, f. d. (1905).

[13] *La vie d'Antoine Watteau*, în E. și J. GONCOURT, *L'art du XVIII-e siècle*, Paris, 1881, p. 23. Am subliniat o expresie care ni se pare revelatoare. Același CAYLUS a scris, în 1755, un mic tratat intitulat *De la légèreté de l'outil* (cuprins în *Oeuvres* publicate de FONTAINE, *op. cit.*).

[14] Cf. KIMBALL, *op. cit.*, pp. 148—149.

păianjen, comparabilă cu înfloriturile manuscriselor gotice, elementele abstracte se unesc mlădios cu elementele figurative, iar ansamblul, în ciuda indicațiilor de perspectivă, mai mult liniar decît plastic, tinde să alunece pe o suprafață[15]. Watteau, despre care nu ne putem îndoi că „exprimă gustul general pînă la reacția davidiană"[16], Watteau nu ne poate reține atenția în lucrarea de față decît prin geniul său feminin.

Nu este suficient să observăm că majoritatea tablourilor sale sînt populate cu femei. În seria *Serbărilor galante* există, prin forța împrejurărilor, și bărbați. Dar cît de puțin virile sînt aceste siluete firave, cu piciorul fin, de o linie pură, sub ciorapul de mătase! Această operă, cu toată tematica ei, ne apare castă[17]. Nu e oare pentru că totul în ea este contaminat de feminin, iar această lume, în care deosebirea de sex se pierde, privată de forța ei erotică? Trebuie oare să-l urmăm pe autorul unei recente exegeze, care desprinde această

[15] R. SEDLMAIER, *Grundlagen des Rokokoornamentik in Frankreich*, Strasburg, 1917, pp. 61 și următoarele.

[16] *Dixit* Pierre MARCEL-LÉVY, *op. cit.*, p. 294. Precizăm că domnia aceasta a lui Watteau a fost în mod mediocru recunoscută de anumite spirite ale epocii. Pe aceștia i-a împiedicat o anumită *judecată defavorabilă* asupra rococoului. Caylus nu-l iartă că a sacrificat „expresia". Diderot ar fi dat „zece lucrări de Watteau pe una de Teniers". În cartea sa *Temple du goût* (1733) — operă clasică printr-un reziduu de idei academice, dar rococo prin spirit și formă — Voltaire scrie în notă: „Watteau este un pictor flamand care a lucrat la Paris, unde a murit acum cîțiva ani. Reușită a avut în figurile mici, pe care le-a desenat și le-a grupat foarte bine; dar nu a făcut nimic mare, nu era în stare de așa ceva". (*Le temple du goût*, ed. critică de E. CARCASSONNE, Paris, 1938, p. 116.). Nota nu dispare din textul lui Kehl (1784).

[17] După părerea lui E. FAURE, *Histoire de l'art*, tom III, ed. 1921, p. 203, sau cea a lui HAUTECOEUR, *Histoire de l'art*, tom II, p. 549.

feminizare simbolică pînă şi în accesorii[18]? În orice caz, tratarea naturii este caracteristică: priviţi arborii, atît de revelatori întotdeauna în pictura de peisaj! Acele frunzişuri difuze sînt imponderabile; fără schelet organic — trunchiurile, rare, sînt subţiri şi sinuoase — plutesc în aer ca o condensare vegetală a unei ceţi irizate. Ele tind să acopere cîmpul tabloului. Pomul nu este o formă proiectată pe fondul cerului, iar cerul nu se deschide decît prin spărturi lungi în frunziş *(Perspectiva, Grădina din Saint-Cloud, Comedianţii francezi, Adunare într-un parc)*. În acest spaţiu vegetal, care e totodată şi cadru, îşi face loc o senzaţie de intimitate, spaţiul cald în care se poate desfăşura comedia şovăirii. Această inserare a cuplului într-o concavitate nesigură — evidentă în *Hoţul de vrăbii* — ni se pare că este una din imaginile fundamentale ale lui Watteau.

„Nepotul lui Rubens", s-a spus de sute de ori. Dar al cărui univers este legănat de iluzii atît de diferite! Imaginea marelui baroc este, cert, „mişcarea fără sfîrşit, alergarea vioaie a acestei seve vitale", sîngele, „care este şi un vin"[19]. Mişcare ce împrumută de preferinţă dinamismul expansiv al spiralei, structură barocă prin excelenţă[20]. Ciinele cel mare încolăcit, pe care Watteau îl împrumută din Galeria Luxembourg, ce apare în *Plăcere pastorală*, în *Plăcerile vieţii* şi pe care îl

[18] Cf. Jean-Louis SCHEFER, *Visible et thématique chez Watteau*, în *Médiations*, nr. 5, 1963, pp. 37—56. Observînd frecvenţa instrumentelor cu coarde în *Fêtes galantes*, autorul scrie: „Instrumentul cu coarde este un obiect scobit, cu rezonanţă, al cărui sunet nu pare să iasă sau să se evacueze, ci în care el se repetă, umplînd instrumentul. Muzica aceasta trăieşte din revenirile ei, din faptul că este cazată într-o cavitate. Ghitare, lăute vechi sau theorbe, este vorba mereu de o muzică pe care o ţii în braţe, analog unui instrument-femeie" (p. 51).

[19] A. SOREIL, *De Liré à Liry*, Namur, 1958, p. 89.

[20] Cf. Laure GARCIN, *Le rêve et Granville*, în *Position des thèses et des mémoires des élèves de l'École du Louvre*, Paris, 1954.

vom regăsi în capodopera sa ultimă *Firma lui Gersaint*, este, la Rubens, indiciul unui apropiat avînt; la Watteau, este cifrul unei sinuozităţi. Femeilor din tablourile sale, care nu exprimă nimic, fiindcă peisajul le primeşte în chip de simple accente, Watteau se complace să le dea formă de scoică (femeia din dreapta în tabloul *Firma...*, dansatoarea din *Serbări veneţiene*, femeia care se plimbă din *Adunarea*). Această scoică se recunoaşte clar ca tăblie a patului din *Toaleta*, un pat în care se cuibăreşte un grifon, vechi simbol al dragostei. Referindu-se la moda lui *Watteau*, fraţii Goncourt observă „fermecătoarea *rocaille* a cutelor"[21], imagine care ţinteşte departe şi pe care unii au reluat-o de la ei. Acest rocaille, atît de diferit de cuta clasică şi de bufantul baroc, echilibrează cu pregnanţă tonurile, excesul de moliciune al frunzişurilor.

Watteau ar putea, desigur, să intereseze cercetarea noastră şi din alte puncte de vedere. Ca şi Diderot, ca Sterne, ca Marivaux, el deconcertează şi se sustrage privirii criticului, tot aşa cum femeile sale se sustrag sărutului. Claudel a definit minunat această ambiguitate, această oscilare „între avînt şi mers"[22]. Timpul său mitic, ca la toţi contemporanii săi de altfel, este clipa şi, dacă pe bună drep-

[21] E.şi J. de GONCOURT, *L'art du XVIII-e siècle*, tom I, p. 7. Reamintim că Verlaine a introdus în aie sale *Fêtes galantes* nu numai bucata citată întotdeauna, *Clair de Lune*, ci şi foarte evocatoarele *Coquillages*. Anatole France spunea cu ironie: „L-aş întreba pe dl. Verlaine unde a văzut el claruri de lună în opera lui Watteau, pictorul însorit?" Nici unul, nici celălalt nu şi-au dat seama că Watteau, pictor al nedefinitului, trebuia *neapărat* să fie crepuscular (este latura sa veneţiană). De altminteri, de unde o altă lumină într-o scenă din pădure? Despre cunoaşterea foarte limitată pe care Verlaine o avea asupra operelor lui Watteau, cf. J.-H. HORNECQUE, *Le problème des „Fêtes galantes"*, în *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet*, Paris, 1951, pp. 209—220. Şi, totuşi, poetul a evocat în mod subtil o serie de *constante* ale pictorului.

[22] CLAUDEL, *L'oeil écoute*, Paris, 1946, p. 151.

tate s-a repetat atîta după fraţii Goncourt că „o anumită tristeţe muzicală şi pe nesimţite contagioasă se răspîndeşte din aceste *Serbări galante*“[23], nu se datoreşte oare aceasta faptului că gîndirea noastră visătoare nu poate să nu resimtă ca pe o dulce amărăciune alianţa dintre iubire şi clipa fugară[24]?

Despre efeminarea picturii în secolul al XVIII-lea s-ar putea face numeroase comentarii. Trebuie însă să ne limităm la cîteva argumente generale. De exemplu, la transformarea pe care trebuie să o sufere pentru a putea supravieţui, ceea ce clasicii numeau „marea pictură“, adică „istoria“. Se ştie că ei desemnau prin aceasta nu numai pictură istorică, în sensul strict, ci şi pictura mitologică. Lui Lemoyne, care a devenit celebru în 1725, expunînd *Femeie la scăldat* şi *Hercule la picioarele Omfalei* — subiect atît de simbolic în speţă! — i se încredinţează una din marile lucrări ale genului: decorarea salonului lui Hercule. Dar să-i dăm cuvîntul lui Pierre Gaxotte: „Lemoyne anunţase că pictînd triumful eroului, ar arăta cum virtutea îl înalţă pe om deasupra lui însuşi şi îl conduce la nemurire. Dar, în timpul executării, a transformat Muncile şi Virtuţile în statui albe aliniate cuminte la marginea pînzei, pe o balustradă mare de marmură. Dincolo, se află cerul, de un albastru luminos, pe care plutesc nori albi şi se înghesuie zeii şi zeiţele privind cum se înalţă carul lui Hercule

[23] *Op. cit.*, p. 11. Hélène ADHÉMAR, în lucrarea sa *Watteau*, Paris, 1950, declară că, în ce o priveşte, nu a reţinut nimic din această impresie de melancolie. E posibil să intre o parte de elaborare, de supradeterminare imaginară în acest loc comun. Dar o operă de artă trăieşte, *de asemenea*, prin ceea ce a recepţionat din munca secundară a viselor noastre.

[24] Ca dovadă, destinul literar al temei. Este vorba aici de un adevăr iluzoriu. Casanova, care trăieşte clipa, trecînd de la o aventură fericită la alta, nu simte niciodată acest sentiment de amărăciune.

către tronul pe care îl aşteaptă logodnica şi răsplata: Hebe, încununată cu trandafiri“[25].

Apoteoza lui Hercule a fost dezvăluită în 1736. În anul precedent fusese reprezentat pentru prima oară *Indiile galante*, „balet eroic“ de Jean-Philippe Rameau, al cărui prolog alegoric arăta tinerimea europeană alergînd la chemarea lui Hebe, pentru a sărbători dulcile plăceri ale dragostei[26]. Un an după aceea, Lemoyne, surmenat, se sinucidea. Dar lăsa, pentru a exploata acest Olimp travestit *„à la française“*, un urmaş, pe elevul său François Boucher. Acestuia din urmă, cei patru ani de şedere în Italia, unde neglijează antichitatea[27], îi lasă amintiri puţine. În 1734, este pe de-a-ntregul subjugat de maniera *rocaille* a lui Meissonnier (ilustraţia la *Operele* lui Molière). În 1740, dă capodopera sa, simbol — forme şi subiect — al picturii rococo: *Triumful Venerei*, de la muzeul din Stockholm. În acest tablou, nu mai există nici un echivoc. Ceea ce rămînea aluziv la Watteau, este acum afişat (indiferent dacă, pierzîndu-şi taina, arta îşi pierde şi poezia). Venera, prezentă pretutindeni, îşi etalează atributele: oglindă şi scoică. Întotdeauna sensul trecerii: apa se oferă privirilor prin spuma valurilor, prin creasta argintată ce o înrudeşte cu scoicile. Scoicile şi marea inspiră paleta lui Boucher: rozul, care nu bate în roşu decît la vîrful degetelor, la vîrful sînilor, albastrul, care temperează prin răceala sa vulgaritatea pe care ar aduce-o un cromatism, mai susţinut.

După cum bine au constatat fraţii Goncourt, mitologia rococoului, iar în mod ciudat cea a lui Boucher, nu înseamnă nici Olimpul lui Homer, nici Olimpul lui Virgiliu: este Olimpul lui Ovi-

[25] *Le siècle de Louis XV*, p. 441.

[26] Aceste ciudate convergenţe ar putea fi multiplicate: în 1739, sculptorul Bouchardon expune lucrarea *l'Amour taillant son arc dans la massue d'Hercule*.

[27] Cf. Pierre de NOLHAC, *Portraits du XVIII-e siècle*, Paris, 1933, (capitolul IV: Une Jeunesse d'artiste).

din[28]. Pan, Venus, Diana şi Cupidon iau locul lui Jupiter şi al lui Apollo. În jurul Venerei, Boucher înmulţeşte numărul nimfelor şi graţiilor, iar al nereidelor, aceste fiice ale apei, şi mai mult[29]. O „ploaie de amoraşi" cad în cascadă pe aceste trupuri juvenile şi se preling, aruncă săgeţi, strivesc un fruct de gura lor, fac să ţîşnească printre degetele lor apa unei fîntîni[30]. Olimpienii n-au întîrziat să-şi ia revanşa asupra lui Boucher: la moartea primului pictor al regelui, cineva a făcut observaţia că „genul său nu era proporţional cu rangul său (...): parcă i-ai fi dat sceptrul literaturii unuia care face idile şi egloge"[31]. Astfel, mitologia lui Boucher nu mai era considerată, în momentul reacţiei neoclasice, decît ca o idilă sau ca o eglogă.

Prin intermediul tablourilor lui Boucher, ne putem face o idee despre ceea ce însemna pe atunci idealul estetic feminin. Ne aflăm, vădit, departe de rontunjimile armonioase ale lui Tiţian, de generozitatea lui Rubens. Şi aici, rococoul se complace în graţios, picant, fin. Un nas cîrn, o gură în formă de inimă, chiar o iluzie de „oboseală" în trăsături, iată calităţile ce plac şi care sînt căutate. Totuşi, le lipseşte cam prea mult figurilor rumene ale lui

[28] *L'art au XVIII-e siècle*, tom I, p. 209. Ideea este reluată de SEDLMAYR. *Das Gesamtkunstwerk, loc. cit.*, p. 27, care indică titlul unui balet de Le Jay (1719): „Apollo se vede trecut la reformă în Parnas, datorită ignoranţei lui Midas, care i-a dat preferinţă lui Pan faţă de Apollo". Cită n în această privinţă versul lui Voltaire: „În secolul lui Midas deloc nu vezi Orfei". (*A Boileau, ou mon testament.* 1769).

[29] Faimoasa *Fată odihnindu-se* de la München e o naiadă. Cf. Paul FRANKI, *Boucher's girl on the Couch*, în *Essays in honor of E. Panofsky*, vol. I, New York, 1961.

[30] Trebuie oare să-l urmăm pe dl. P. LAVEDAN, care consideră că Diderot a greşit atacîndu-l pe Diderot în numele moralei? „Gîndirea sa (cea a lui Boucher) este sănătoasă, pentru că el nu disociază dragostea de finalitatea ei firească: copilul." (*Histoire de l'art*, tom II, p. 407).

[31] *Mémoires secrets de* BACHAUMONT, lucrare citată şi comentată de A. SOREIL, *Histoire de l'art aux temps modernes, op. cit.*, p. 100.

Boucher acea sclipire a privirii, acel aspect viu şi cochet al adevăratei femei frivole[32], pe care pictori de factura lui Latour, a lui Perronneau şi multor altora le-au prins atît de bine. În a doua jumătate a secolului, acest ideal va evolua. Vivacităţii, zburdălniciei, i se vor substitui slăbiciunea, lîncezeala. Dar acest tip va păstra mai multe din caracteristicile rococoului: gustul pentru artificiu, refuzul fastului şi al măreţiei.

Boucher ne poate oferi încă un punct de plecare pentru o discuţie despre galanterie, care constituie unul din aspectele cele mai patente pentru rococo[33]. Secolul *Îmbarcării pentru Cythera* are în acest sens, o reputaţie bine stabilită. S-a insistat chiar pînă într-atîta încît a trebuit să se mai dea înapoi în această privinţă, să se nuanţeze judecata, să se demonstreze faptul că acea corupţie a moravurilor a fost departe de a fi generală etc.[34] Putem, cu curaj, să ne limităm la ceea ce se cunoaşte, pe de o parte, despre moravurile societăţii mondene, care for-

[32] După fraţii GONCOURT (*La femme au XVIII-e siècle, op. cit.*, p. 407 şi următ.), femeia frivolă „reprezintă epoca sa şi o deosebeşte prin ceea ce are ea mai specific şi mai delicat (...) Ea reprezintă prin ea disprețul pentru lumea ce o înconjoară, pentru latura serioasă a vieţii, surîsul cu care învăluie totul (...) felul acestei lumi de a pluti întotdeauna pe deasupra a ceea ce spune (...) În toate privinţele, idealu acestei lumi constă din ceva mic, scurt şi plăcut. (...) Ea descoperă acea beţie nebună şi cochetă a graţiilor secolului al XVIII-lea: *le papillotage* (efectul orbitor) — un cuvînt descoperit de epocă pentru a zugrăvi ceea ce este cel mai preţios în amabilitatea ei şi ceea ce este cel mai delicat în gustul ei feminin".

[33] COCHIN, în lucrarea sa *„Lettre à M. l'Abbé R...*: citată deja, va pune în gura arhitecţilor moderni cuvintele: „Nu există în vremea noastră cabinet de toaletă mai frumos decît capelele pe care le decorăm noi. Dacă în ele sînt plasate cîteva morminte, le conturăm cu graţie, le poleim cu aur peste tot (...) pînă şi confesionalele noastre au un aspect galant".

[34] Cf. îndeosebi GAXOTTE, *op. cit.*, pp. 452 şi următoarele.

mează publicul rococoului, iar pe de altă parte, la ceea ce vădesc artele și literatura. Că arta rococo are un conținut senzual, aproape că nu mai este nevoie s-o spunem. Firește, pictorii n-au lucrat numai pentru „casele mici" și se poate, desigur, întocmi astăzi o antologie impresionantă de tablouri ale secolului al XVIII-lea, pe care s-o poată examina toată lumea. Dar rămîne faptul că această epocă ne-a lăsat o cantitate nu mai puțin impresionantă de pînze și stampe în mod explicit frivole. În paralel, epoca în care Voltaire simte nevoia de a însoți cu cîteva bucăți lubrice prima ediție a volumului său *Scrisoare filozofică* se poate spune că a fost deosebit de fecundă în *curiosa*.

Pentru a înțelege fizionomia proprie galanteriei secolului al XVIII-lea, este necesar să ne referim, încă o dată, la viața de salon. De la acest tip particular de raporturi sociale primesc relațiile de dragoste, în epoca ce ne interesează, trăsăturile lor distinctive. Nu este de ajuns să vorbești despre o dereglare a moravurilor. După cîte știm noi, Renașterea, secolul al XVII-lea — să ne mărginim numai la acestea — au cunoscut petreceri tot atît de deșănțate ca și Regența. Ceea ce este nou, e idealul unei dragoste din ce în ce mai redusă la plăcere și la efortul de a da libertinajului înfățișarea decenței. Erotismul rococo este prin esență epidermic și spiritual. Cînd Boucher își rostogolește naiadele între valuri, el știe foarte bine cum va fi înțeleasă multiplicarea acestor poziții indiscrete. Nudul lui Boucher, nudul secolului al XVIII-lea în general, este nudul *dezbrăcat*. E semnificativ faptul că una din temele cele mai frecvente ale picturii galante este ochiada indiscretă, de la *Legarea patinei*, a lui Lancret, pînă la *Întîmplări fericite ale scrînciobului* a lui Fragonard. Acestea sînt suficiente pentru a arăta caracterul destul de cerebral al senzualității epocii[35]. Galanteria lui Marivaux este,

[35] Lui Diderot îi plac în mod deosebit scenele cu clarvăzători: Cf. *Les bijoux indiscrets, passim*; *La Religieuse*, ed. Pléiade, p. 374, p. 387, etc.; *Jacques le Fataliste, ibid.*; pp. 683 și următoarele.

cert, mai puțin licențioasă decît stampele gravate după Baudouin sau decît glumele lui la Pucelle; ea este mai „metafizică", cum se spunea pe atunci, însă, prin dorința ei de a pune în lumină „mișcările secrete", „resorturile ascunse", ea aparține aceluiași spirit general. De altminteri, oare Marivaux, tot multiplicînd *distinguo*-urile cu privire la dragostea sentiment, nu sfîrșea oare prin a o anihila contribuind prin aceasta la primatul dragostei senzuale?

Dacă acel timp „nu iubește cu inima, ci cu capul" (Galiani), dacă el reduce dragostea la a fi numai „schimbul dintre două fantezii și contactul între două epiderme" (Chamfort), aceasta se datorează faptului că cuplul s-a dizolvat în viața mondenă, care crispează ceea ce este trainic, durabil, permanent. Sînt luate în derîdere legăturile în care gustul urmează plăcerii, nu se mai caută decît *iubiri trecătoare*, *afaceri* sau *averi*. Dar ce altceva te-ar putea învăța un decor în care ochiul nu întîlnește decît sugestii de instabilitate și de fragilitate, în care privirea nu poate decît să alunece de la un motiv la altul? Societatea impune gluma, tot atît de îndepărtată de pasiunea mistică a lui Tristan cît și de destrăbălarea nelegiută a lui Don Juan. Moravurile sînt ușoare ca formele artei, ceea ce vrea să spună și că viciul poate fi de *bon ton*. Epidermică, senzualitatea va fi bucuros spirituală, adică aluzivă. Pe o temă vădit obscenă, canonicul Grécourt brodează epigrame în care nici un cuvînt, ca atare, nu poate leza bunacuviință. Șarada deochiată prosperează în pictură, cu mult înaintea lui Greuze, care va îngreuna procedeul prin sentimentalismul său virtuos. Simbolismul galant a numeroase ornamente arhitecturale este de asemenea *încifrat*, parabolic: politețea este „sufletul Frivolității"[36].

[36] COYER, *Bagatelles morales*, *op. cit.*, p. 203. Contraproba acestei exigențe pentru pudoarea verbală ne este oferită de acele serate în care tovarășii de petreceri ai Regentului se hotărăsc *să vorbească englezește*, adică pe șleau. Să mai menționăm, la sfîrșitul secolului, pretenția lui Sade de a zugrăvi viciul cu intenția de virtute.

Dacă este adevărat că oricare om caută fericirea, „chiar cel care e pe punctul de a se spînzura", cum spunea Pascal, nu trebuie să vedem în hedonism o trăsătură proprie secolului al XVIII-lea. Totuși, două expresii vestite — una a lui Saint-Just, alta a lui Talleyrand — ne previn că, dacă fericirea nu era pe atunci, la drept vorbind, „o idee nouă", acel timp a avut cel puțin ca ideal „plăcerea de a trăi". După teza monumentală a lui Robert Mauzi, nu mai este posibil să negăm că tema fericirii a căpătat, de-a lungul întregului secol, o valoare „evasiobsesională"[37]. Față de secolul al XVII-lea, eroic și stoic, există, și în ce privește acest punct o delimitare.

Într-o epocă în care pretutindeni „se simte nevoia de roz" (Colardeau)[38], între *mîntuirea* creștină și *datoria* kantiană, căutarea fericirii polarizează întreaga reflecție morală[39] și impune chiar anumite reflecții estetice[40]. Firește, asupra definiției și condițiilor pentru a fi fericit, nu toată lumea este de aceeași părere. Mondeni și creștini, filozofi

[37] MAUZI, *op. cit.*, p. 14, nota 3.

[38] „Astăzi aceasta este tenta aproape generală a tuturor producțiilor noastre, atît în domeniul literelor cît și al picturii, totul este de culoarea rozelor și [are durata lor". LAFONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*, Paris-Haga, 1747, p. 76.)

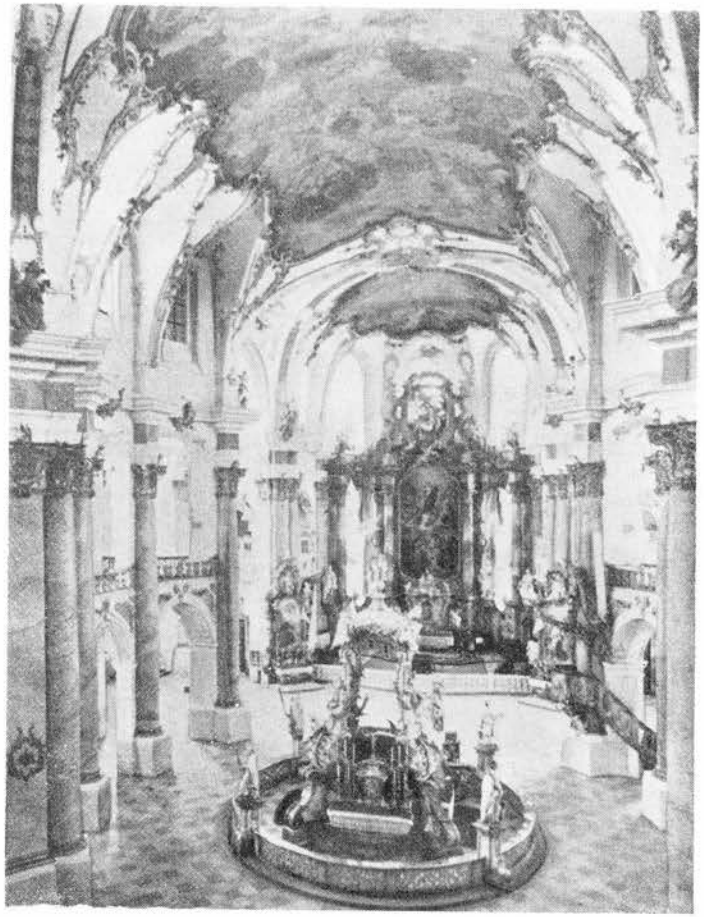
[39] MAUZI, *ibid.*, p. 15. Bibliografia lucrării este destul de evocatoare. Să revelăm, cu titlu exemplificativ, titluri ca *Traité du bonheur* (Formentin, 1706), *Discours sur le bonheur* (Fontenelle, 1724), *Ecole de la Volupté* (La Mettrie, 1747), *Système du vrai bonheur* (Formey, 1751), *Essai sur le bonheur* (Beausobre, 1758), *Le Bonheur* (Luzac, 1754), *La félicité mise à la portée de tous les hommes* (Moët, 1742), *Le Temple du bonheur* (Drieux du Radier) etc. Trimitem și la lucrarea clasică a lui Paul HAZARD, *La pensée européenne au XVIII-e siècle*, Paris, 1946; cap. II, tom I, este închinat ideii de fericire; numeroase referiri străine în tom III, pp. 20—24.

[40] LEVESQUE DE POUILLY, *Théorie des sentiments agréables*, 1736, citat de MAUZI, nu mai caută justificarea artei într-un ideal dincolo de natura umană, ci în răspunsul pe care arta îl dă cerinței de fericire.

TORINO — SAN LORENZO (1668—1687), de G. Guarini.

VIERZEHNHEILIGEN (Franconia)
biserică de pelerinaj
(1743—1772) de B. Neumann.

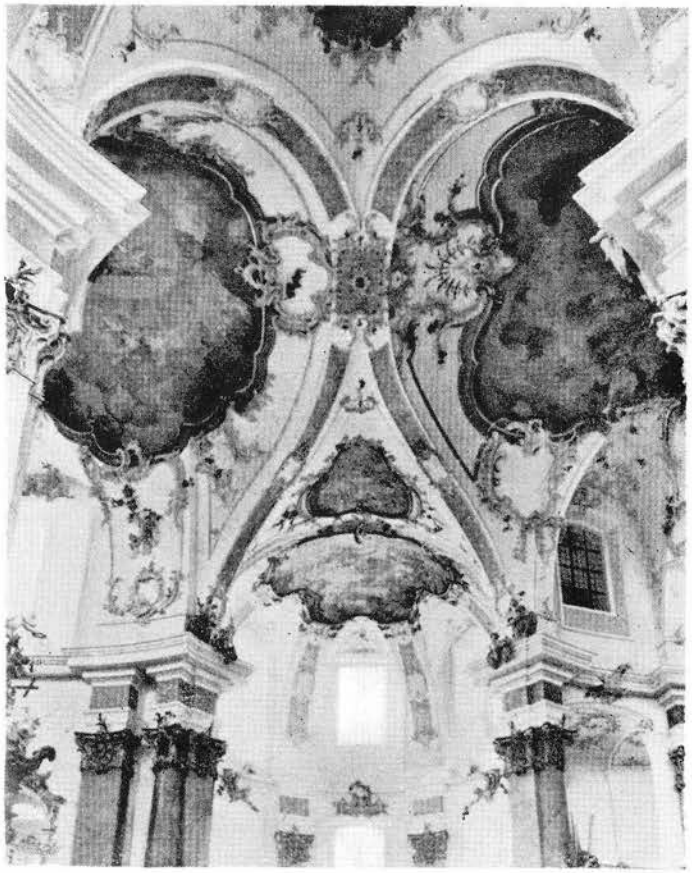
Guarini este adesea considerat drept principalul intermediar între barocul roman al secolului XVII şi „barocul tardiv" din Germania de sud. Influenţa asupra lui Neumann, îndeosebi, este sigură (complexitatea planului şi a bolţilor). Dar diferenţele sînt şi mai evidente. Rococoul este un stil original, diferit de stilul baroc. Barocul caută efectul intens, patosul; rococoul are în vedere efectele delicate, „trecerile".



MELK (Austria)
biserică conventuală
(1702—1736), de J. Prandtauer.

VIERZEHNHEILIGEN.

Confruntarea a două imagini ale unui „subiect" identic (aici, încrucișarea transeptului) scoate în evidență diferențele fundamentale între baroc și rococo. La Melk, tributar marilor modele italienești, articulațiile constructive, subliniate net, produc un efect de elevație tectonică; cupola introduce un element de ruptură spațială în raport cu planul basilical. La Vierzehnheiligen, fuziunea volumelor este completă și osatura pare a nu fi decît un joc de arabescuri.

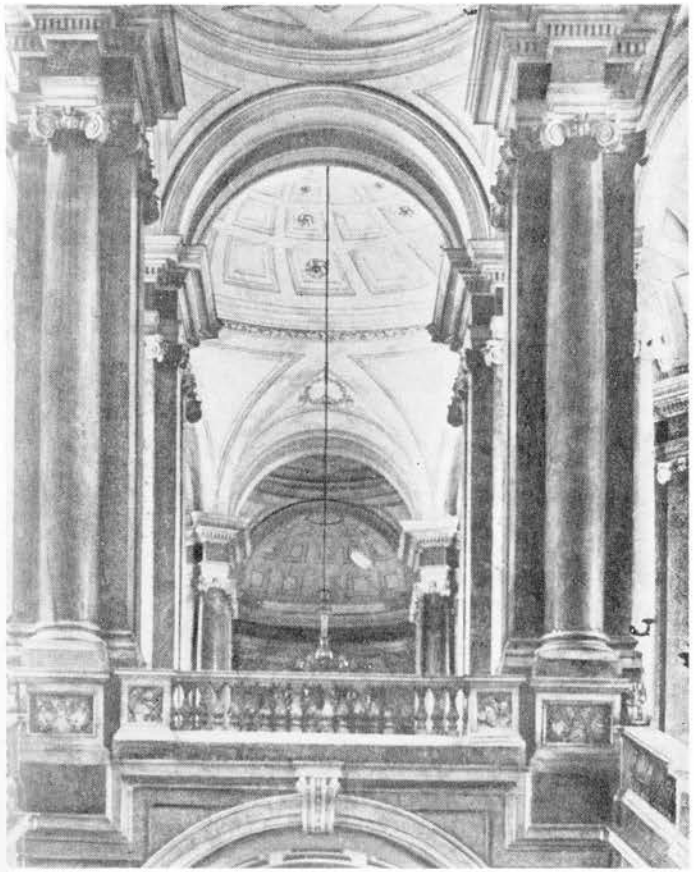


VIENA — BIBLIOTECA IMPERIALĂ
după planurile lui Fischer von Erlach (1722—1737).

SCHUSSENRIED (Würtemberg)
Biblioteca abației
de D. Zimmermann (1754—1761).

Principiul suportului și al decorației determină stilul fastuos al barocului vienez. În rococo, orice efect de greutate devine imperceptibil.

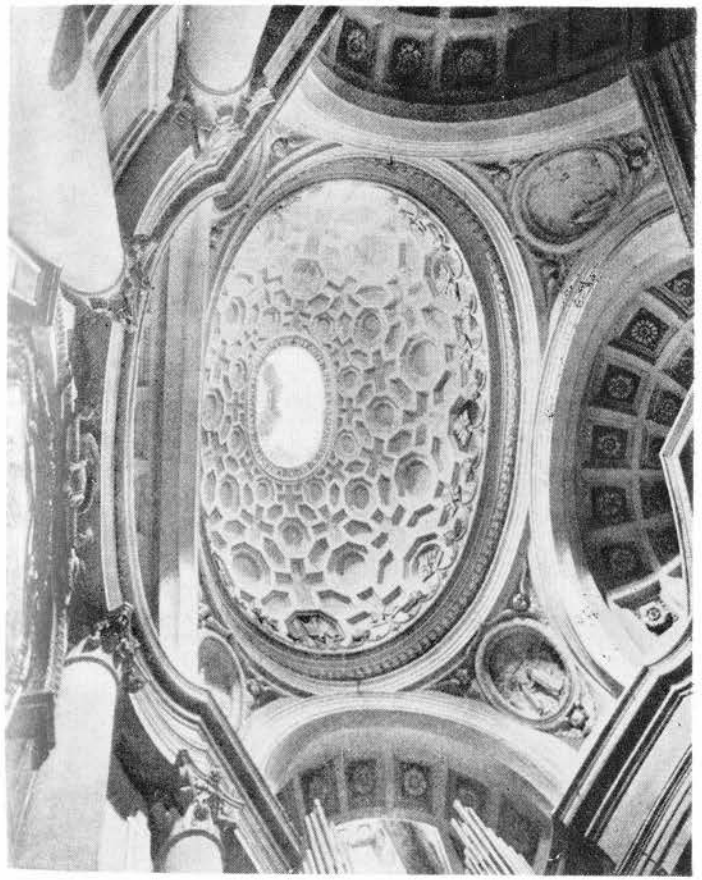
CASERTA (Neapole)
PALAZZO REALE
de Vanvitelli (1752).



ROTTENBUCH (Bavaria)
biserică gotică
renovată către 1740.

Raportarea ornamentului la structură este concepută în funcție de imperativele fiecărui stil. În baroc, motivul cupolei este transformat în scopul unei torsiuni dinamice. Rocaille-ul disimulează în întregime armătura ogivală.

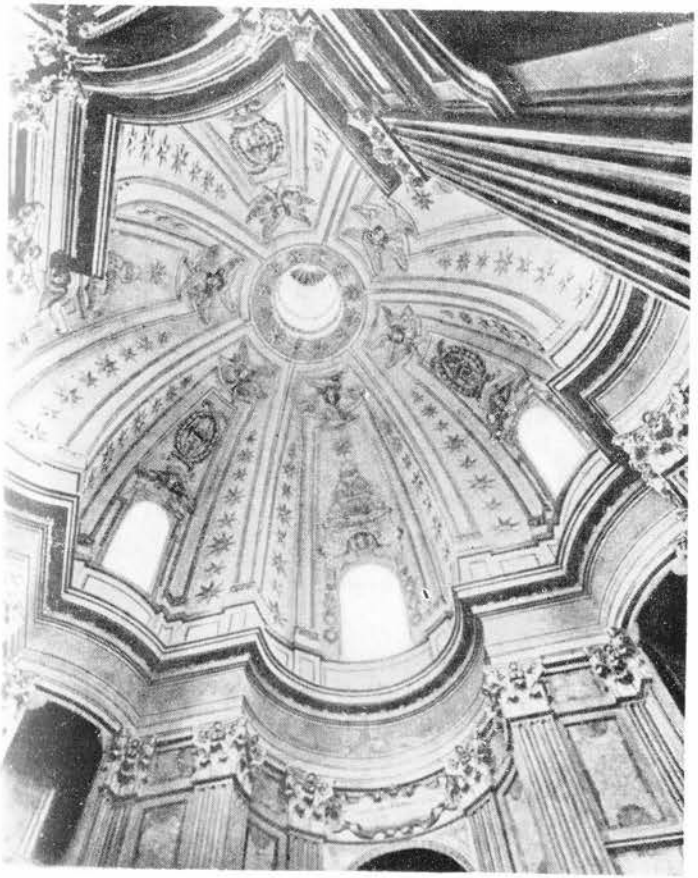
ROMA — SAN CARLINO ALLE QUATTRO FONTANE
de Borromini (1638—1640).



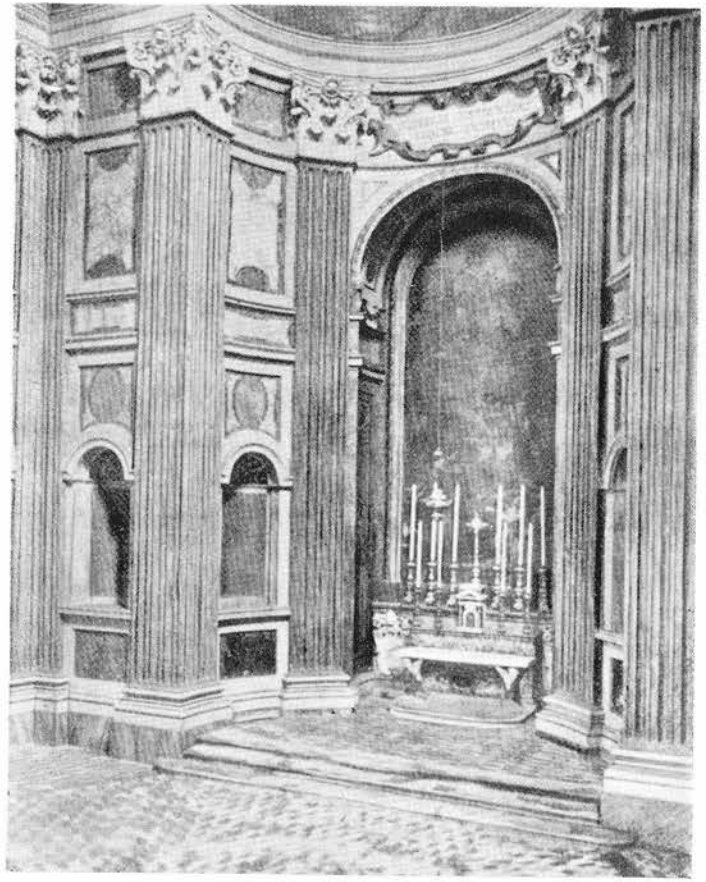
STEINHAUSEN (Suabia)
biserică de pelerinaj
de D. Zimmermann (1728—1735).

Efectelor clarobscurului, în puternic contrast, arhitectul rococo le preferă o abundență de lumină care contribuie în plus la redarea învelișului mural indecis și imponderabil.

ROMA — SANT'IVO ALLA SAPIENZA
de Borromini (1642—1660).



ROMA — SANT'IVO ALLA SAPIENZA
de Borromini (1642—1660).



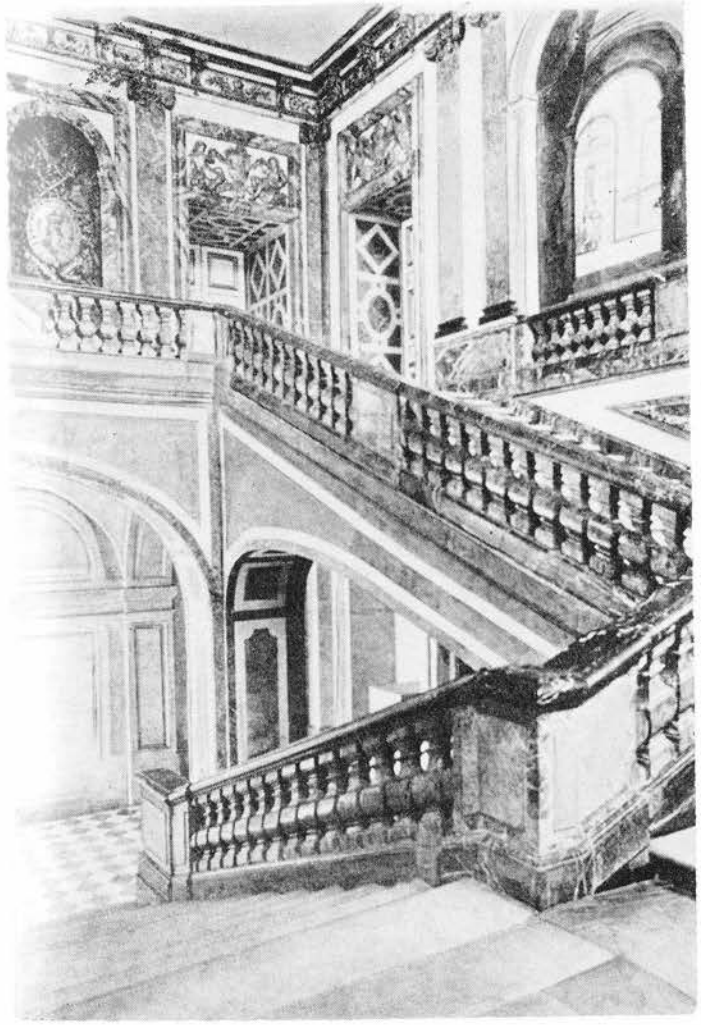
ZWIEFALTEN (Suabia)
biserică conventuală
de J.-M. Fischer (1740—1765).

Volumul interior al bisericii romane pare să fi fost determinat de antagonismul între presiunile centripete şi presiunile centrifuge; masa de aer pare a voi să se avinte spre înălţime; în ciuda acestei tensiuni, spaţiul intern trimite la spaţiul extern. În biserica germană, interiorul este lucrat independent; spaţiul e conceput ca o concavitate pură.

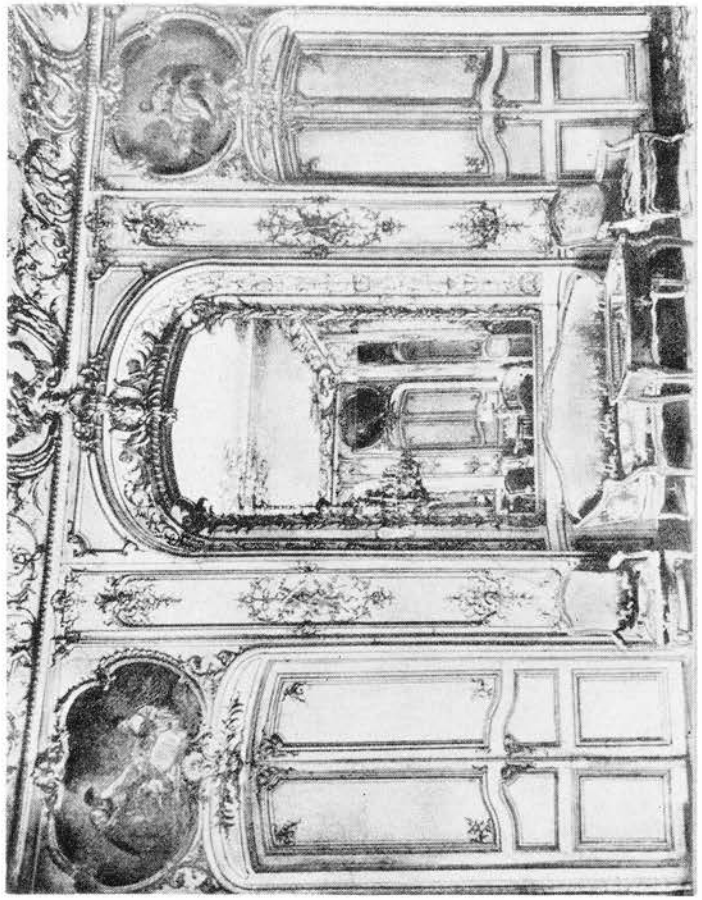
ROMA — VATICAN — SCALA REGIA
de Bernini (1663—1666).

VERSAILLES
scara reginei
de Jules Hardouin-Mansart
după Le Vau și D'Orbay (către 1672).

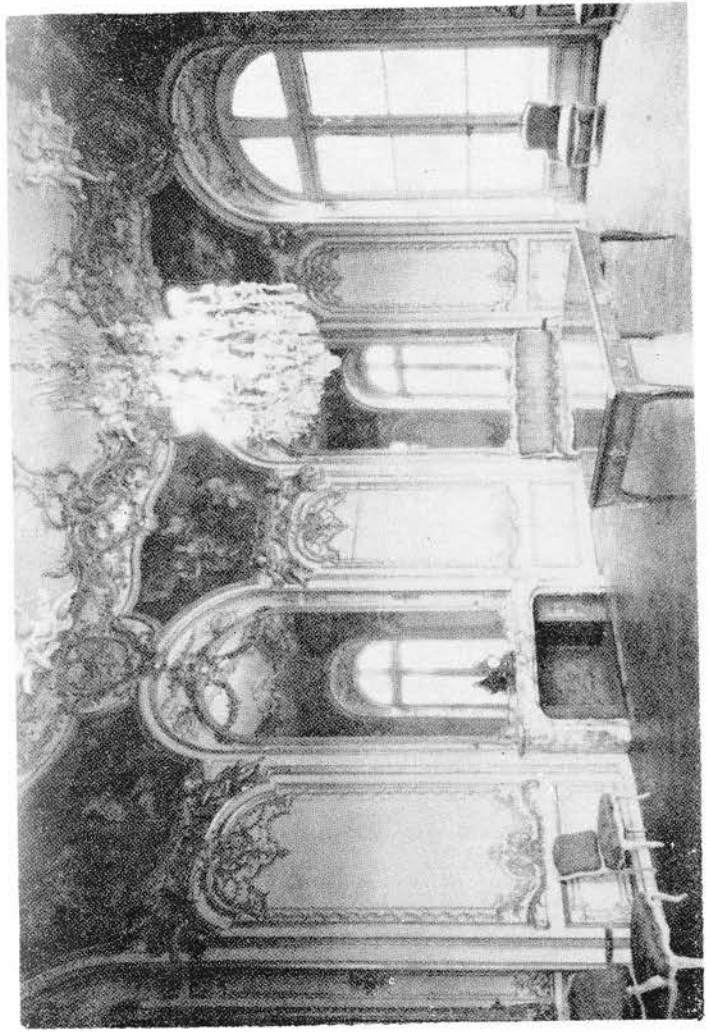
Decorul clasic contribuie la întărirea impresiei de articulație echilibrată. La Vatican, sculptura puternic reliefată față de planul zidului accentuează tensiunea între elementul portant și cel purtat.



PARIS — PALATUL SOYECOURT
salonul
lambriuri după Leroux (1746).

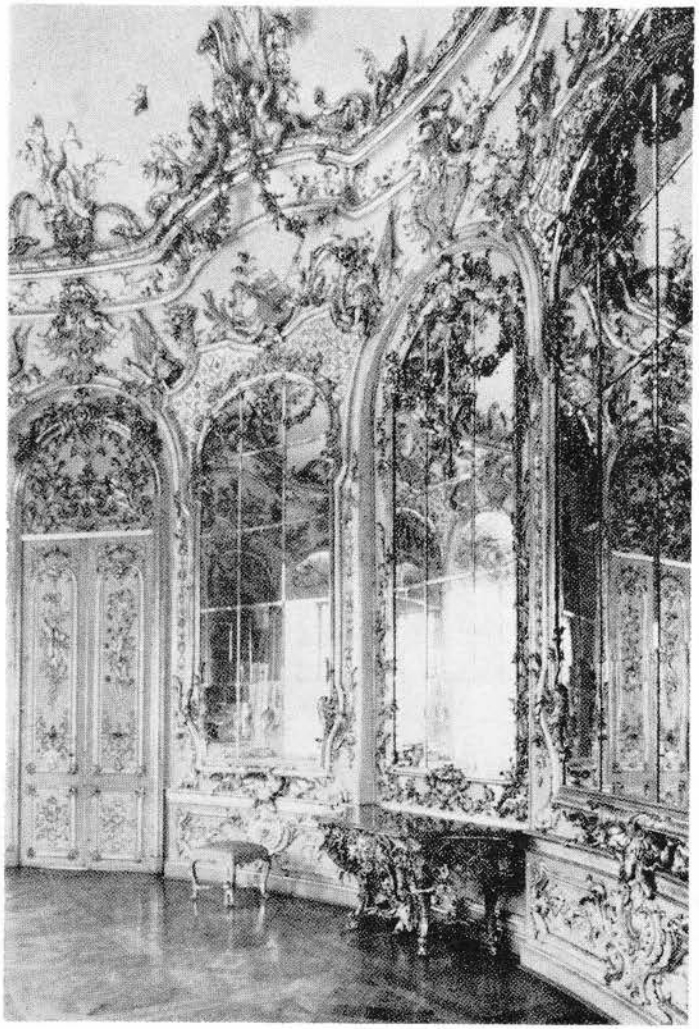


PARIS — PALATUL SOUBISE —
salonul prinţesei
de G. Boffrand (către 1730).



NYMPHENBURG (München)
AMALIENBURG — *salonul mare*
de F. Cuvilliés (început în 1734).

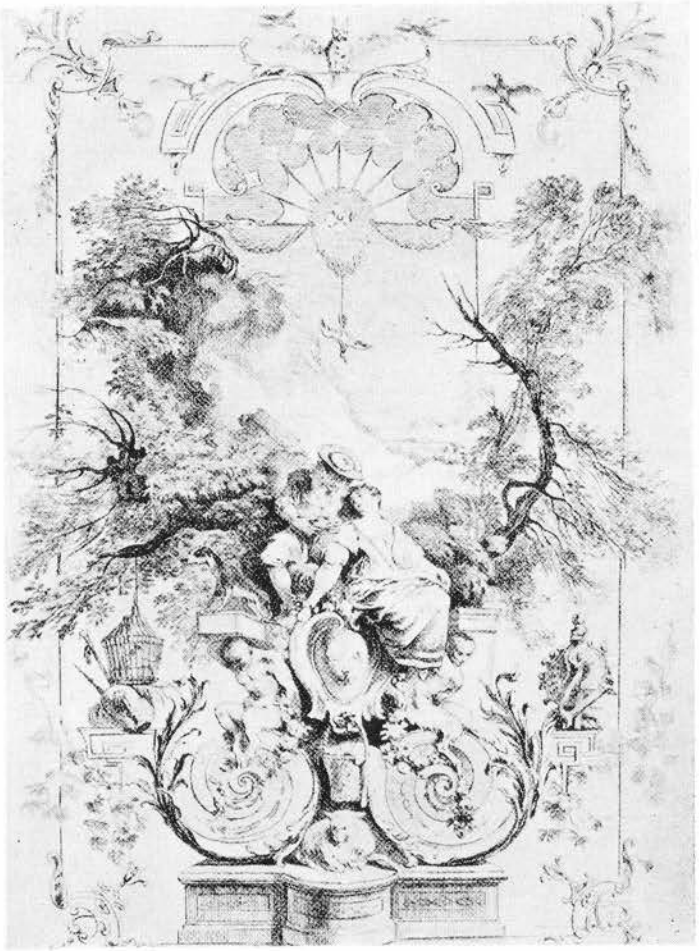
Caracteristicile esențiale ale rococoului arhitectural derivă din amenajarea saloanelor pariziene. Format în Franța, Cuvilliés importă stilul în Bavaria.



WIES (Bavaria)
biserică de pelerinaj
de D. Zimmermann (1746—1754).

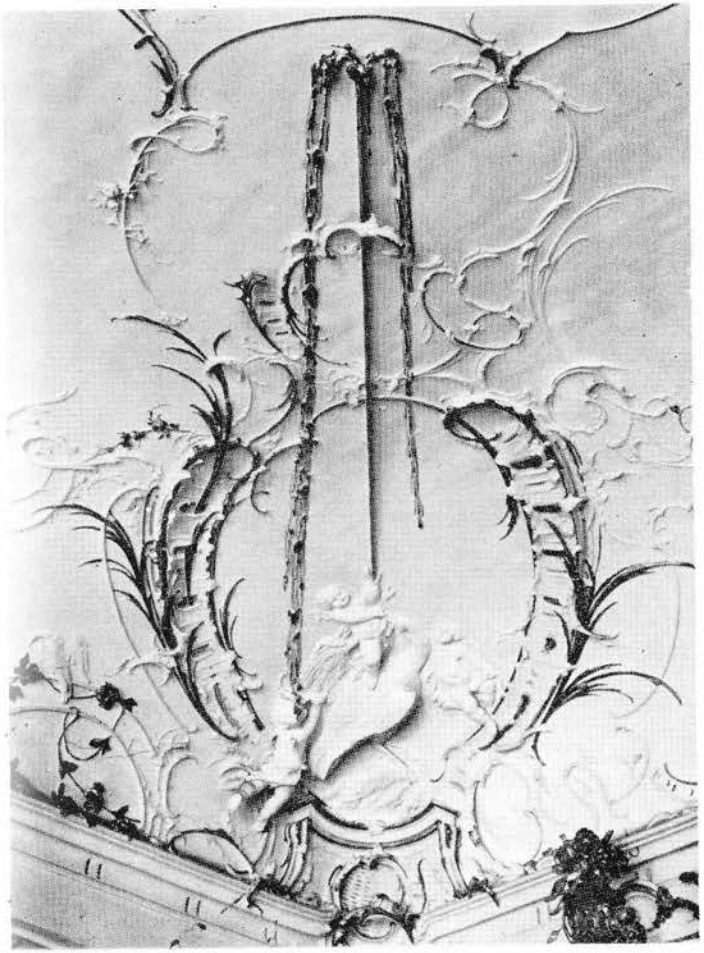
Stilul decorativ parizian este transpus de arhitectul bavarez în planul structurilor arhitecturale.

HOŢUL DE VRĂBII
gravat de Boucher după Watteau.

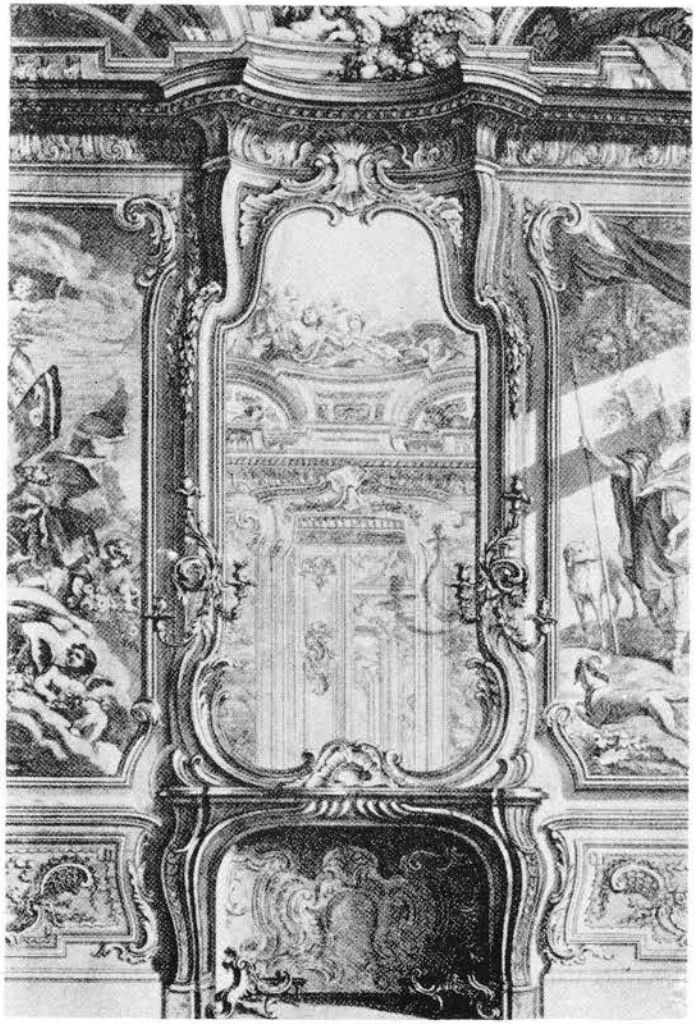


SALEM (Lacul Constanţa)
salonul abaţiei —
ornament de stuc de J. G. Dirr (1765).

Alt exemplu care arată în mod intuitiv rolul de prototip al ornamentiştilor parizieni.



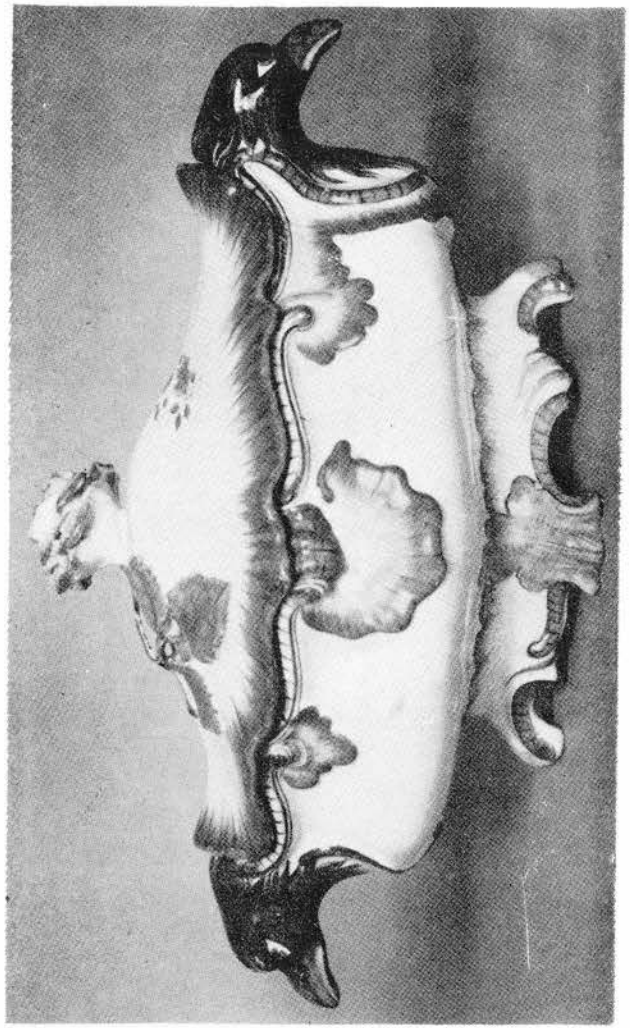
FRANȚA — J.-A. Meissonnier
proiect de decorație
extras din *Livre d'ornements* (1734).



POTSDAM — STADTSCHLOSS
decorație de J.-A. Nahl (1744—1751).

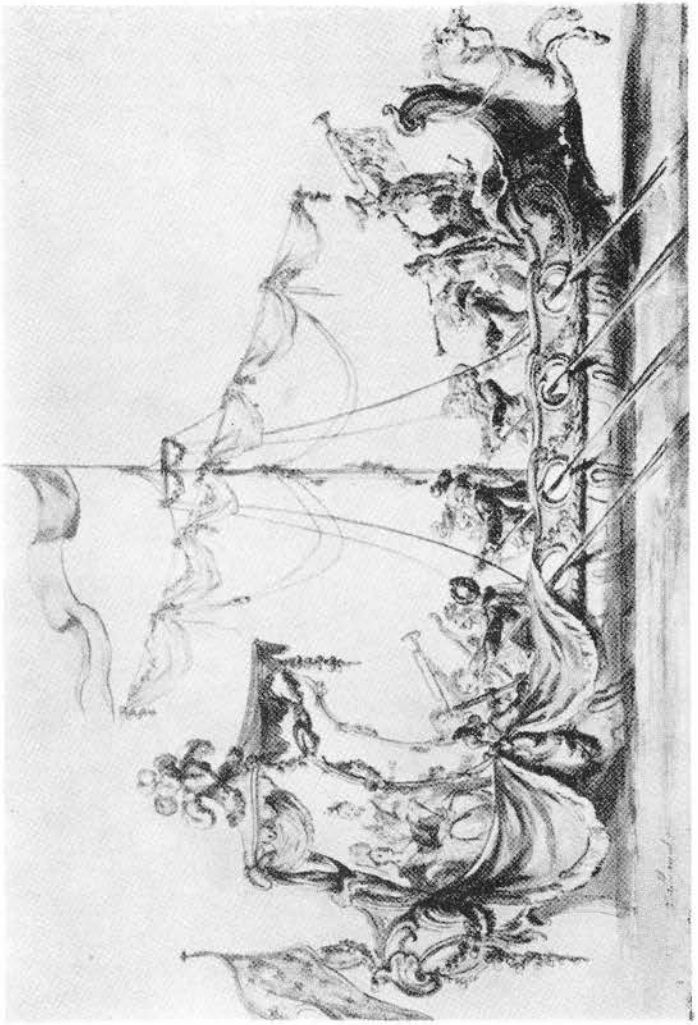
Rococoul germanic nu e neapărat mai încărcat de rămășițe baroce decît rococoul francez. Decorația de la Potsdam este mai ușoară decît aceea a proiectului lui Meissonnier, la care stilul Ludovic al XV-lea se combină cu elemente luate de la Guarini.

STRASBOURG
faianță de Paul Hannong (către 1750).

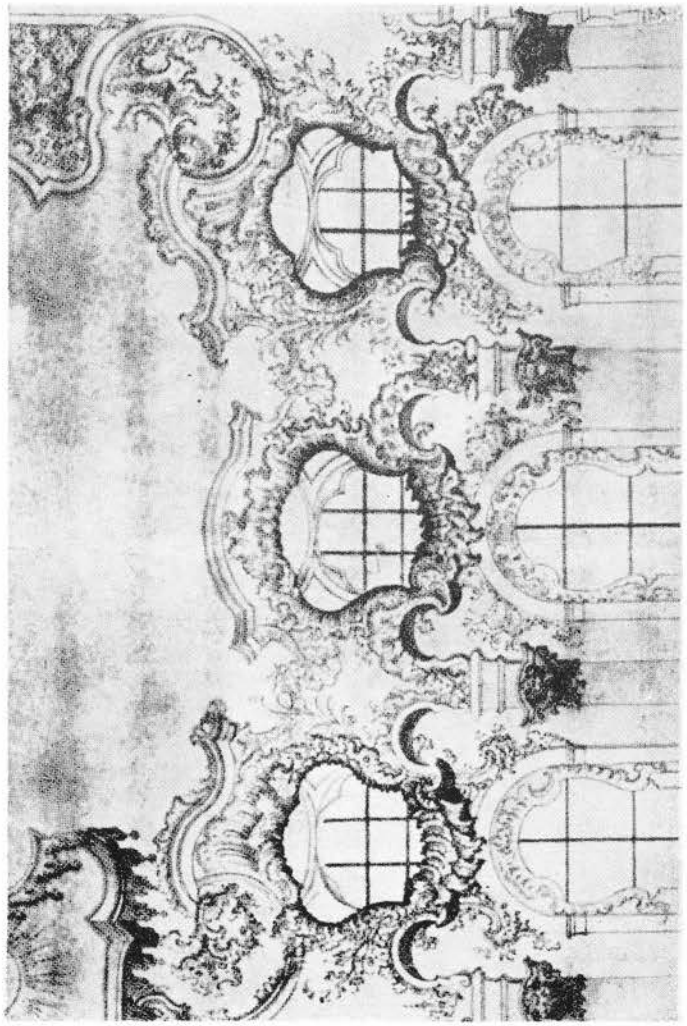


BARCĂ DECORATĂ
PENTRU O PETRECERE LA VERSAILLES
de Cochin fiul.

Scoica, imaginea fundamentală a rococoului.



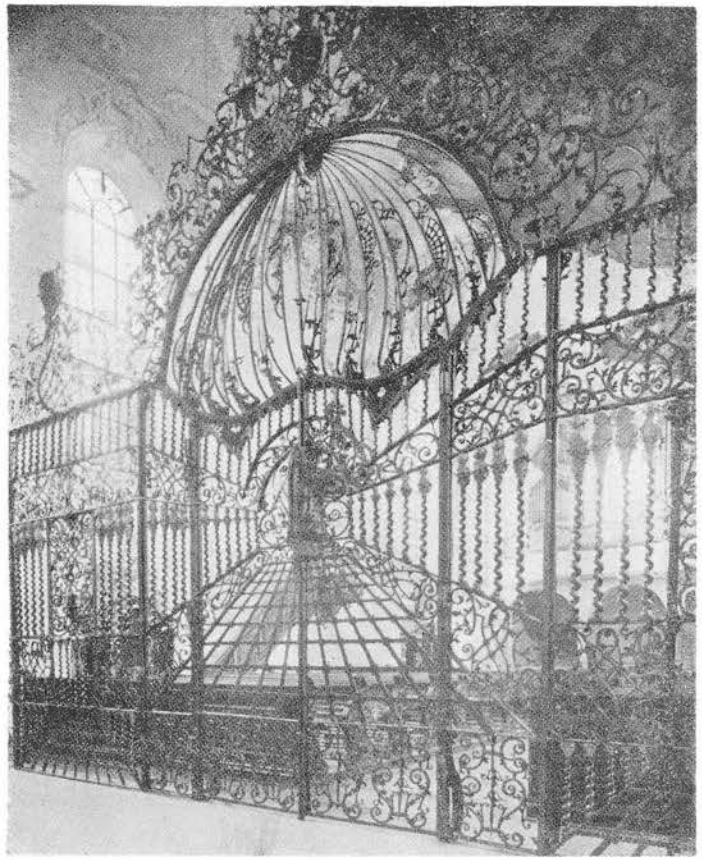
J.- B. ZIMMERMANN — BISERICA DIN WIES
Proiect de decorație (către 1748).



BOUCHER — TOALETA VENEREI.

KREUZLINGEN (Elveţia) –
grilajul corului.

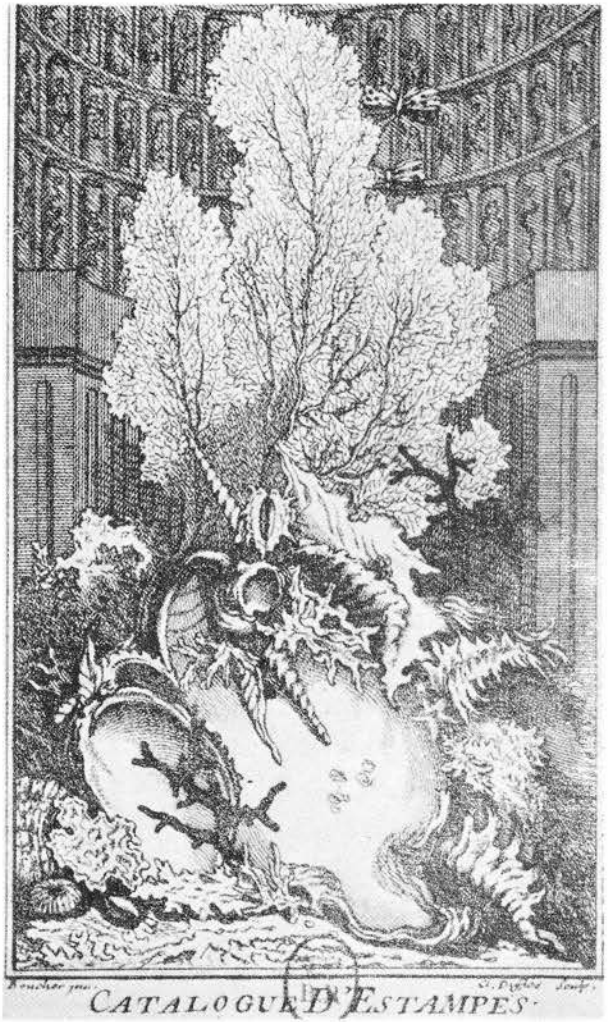
În stuc sau în fier forjat, decorul rococo tinde spre o fineţe şi o fragilitate asemănătoare pînzei de păianjen.



LAJOUE – FÎNTÎNĂ BAHICĂ
compoziţie decorativă
gravată de Cochin fiul.

Simbolism erotic al rocaille-ului.

FRONTISPICIU DE F. BOUCHER,
gravat de Duclos, pentru *Catalogues de Gersaint*.



FRAŢII ZIMMERMANN — BISERICA DIN WIES
detaliu al corului

Tema hibridului, cerută mai ales de gustul epocii pentru *lusus naturae*, este tratată de artizanii bavarezi cu o vervă uimitoare.

COCHIN FIUL — FERMECĂTOAREA PĂPUȘĂ

J. MONDON FIUL — ACORDURI TANDRE — 1736.

WATTEAU — ADUNARE ÎNTR-UN PARC
detaliu — 1717.

FRONTISPICIU PENTRU L'ÎLE DE LA RAISON,
comedie de Marivaux.

Omului epocii rococo îi place să se contemple în miniatură.

J. - F. DE TROY — LECTURĂ DIN MOLIÈRE — 1727.

Publicul epocii rococo.

și suflete simțitoare — toți, de altfel, pătrunși de raționalism — sînt de acord mai mult asupra țelului decît asupra mijloacelor. Nu toți reduc eudemonismul la hedonism, dar mulți ar fi de acord cu Voltaire că „plăcerea este un sentiment plăcut și trecător; fericirea, considerată ca sentiment, este o suită de plăceri". „Plăcerea, suflet al universului", după Helvetius: „Mai mult încă decît fericirea, notează dl. Mauzi, ea (plăcerea) este descoperirea secolului"[41]. În așa măsură încît moraliștii creștini, departe de a înfrunta această idee-forță, au încercat să și-o anexeze. Cînd d-na Aubert, în 1730, a descris *Farmecele societății creștinului*, nu s-o fi cutremurat oare Pascal în mormîntul lui[42]? În *Tratat despre adevăratul merit* (1734), lucrare reeditată de mai multe ori, dascălul din Claville nu ezită să laude „plăcerile perfecte ale omului *creștinește* voluptuos"[43]. Abatele Trublet ne asigură că „există multe mici plăceri în devoțiunea obișnuită" (*Eseu asupra unor subiecte diferite...*, 1735)[44]. Preotul Caraccioli, din congregația Oratoriului, definește pe creștin ca pe omul „care se bucură de sine" (*Religia omului cinstit*, 1766)[45]. S-ar putea spune că această deformare a doctrinei fusese deja înfiripată de baroc sau, dacă vreți, de iezuitism. Este exact că biserica Contrareformei, în dorința ei de a recuceri, nu a ezitat să folosească, în slujba credinței, arme socotite profane[46]. Acest lucru este cunoscut, dar ni se pare interesant să notăm că în secolul al XVIII-lea pe teritoriul galican, accentul se pune pe „micile plăceri" ale devoțiunii și că, fără îndoială, publicul căruia această apologetică de acomodare i se adre-

[41] *Ibid.*, p. 386.
[42] *Ibid.*, p. 185.
[43] *Ibid.*, p. 189.
[44] *Ibid.*, p. 197.
[45] *Ibid.*, p. 196.
[46] Mai precis, Contrareforma care a triumfat în secolul al XVII-lea, căci, după cum a insistat în această privință Marcel RAYMOND, *op. cit.*, primele tendințe, ca rezultat al Conciliului, au mers în direcția severității.

sează este același cu cel care a dat naștere, prin apelul său, stilului rococo[47]. De altfel, oricare ar fi nuanțele aduse acestui punct — tradiție de austeritate[48], persistență a jansenismului — noi nu dorim aici decît să reamintim importanța fericirii mondene în prima parte a secolului al XVIII-lea. Nimic nu subliniază mai bine importanța acestei teme decît influența ei asupra gîndirii creștine. Chiar și religia este amabilă[49].

Această împăcare cu plăcerea se exaltă în vestitul poem al lui Voltaire *Mondenul* (1736):

Ce temps profane est tout fait pour mes moeurs.
J'aime le luxe, et même la mollesse,
Tous les plaisirs, les arts de toute espèce.
La propriété, le goût, les ornements:
Tout honnête homme a de tels sentiments.
(...)

Le superflu, chose très nécessaire...
(...)

Quel est le train des jours d'un honnête homme?
Entrez chez lui; la foule des beaux-arts,
Enfants du goul, se montre à vos regards.
De mille mains l'éclatante industrie
De ces dehors orna la symétrie.
(...)

[47] Foarte ciudate, în această privință, sînt producțiile abatelui PELLEGRIN, care s-a străduit să pună doctrina creștină „pe arii de operă și vodevil". Catalogul tipărit al Bibliotecii naționale comportă vreo treizeci de lucrări ale acestui autor de succes (între 1700 și 1775). În cel pe care îl avem în fața ochilor se află, de exemplu, un *Acte d'amour de Dieu* de cîntat pe aria: *Tu ne dois pas, jeune Lisette*, sau *Les douceurs de la solitude*, pe aria: *Goûtons les plaisirs, bergère* etc.

[48] A se vedea MAUZI, *op. cit.*, pp. 199—210.

[49] MAUZI, *ibid.*, p. 183, notează că această reconciliere dintre Dumnezeu și plăceri caracterizează mai cu seamă prima jumătate a secolului, ceea ce sprijină ideea noastră. Autorul nu-l citează pe LAMOURETTE (abate Antoine), *Les délices de la religion*, Paris, 1788.

C'est Bouchardon qui fit cette figure,
Et cet argent fut poli par Germain.
Des Gobelins l'aiguille et la teinture
Dans ces tapis surpassent la peinture.
Tous ces objets sont vingt fois répétés
Dans des trumeaux tout brillants de clarté[50].

Aceste ultime versuri ne conduc în mod explicit la arta rococo, de care, în fapt, nu ne-am îndepărtat de loc în paginile precedente. Acest fundal hedonist nu poate fi neglijat. Fără el, rococoul ar fi de neînțeles. Artă de lux și artă de potolire, rococoul este legat de cheltuieli mari și comandat pentru satisfacerea poftelor. J. F. Blondel se laudă că, în 1738, a instalat broaște „care au costat pînă la o mie de scuzi"[51]. Doamna de Pompadour

[50] Ăst timp profan convine în totul moravurilor mele. / Îmi place luxul, ba chiar trîndăvia, / Toate plăcerile, artele de tot felul. / Curățenia, gustul, podoabele: / Oricare om onest are atari sentimente. // (...) // Nimicul, lucru foarte necesar... // (...) // Dar zilele-unui om onest cum oare se petrec? / Intrați la el în casă: mulțimea operelor de-artă, / Ai gustului copii, ți se arată ochilor. / Strălucitoarea dibăcie a mii de mîini / Împodobit-a simetria acestor aparențe. // (...) // E Bouchardon cel ce făcu chipul acesta, / Și-argintăria asta fu migălită de Germain. / Iar cusătura gobelinuri lor și culoarea / Covoarelor acestora întrec cu mult pictura. / Și toate-acestea-s repetate de zeci de ori / În spațiile dintre geamuri, în totul sclipitoare de lumină /. N. Tr.

A se vedea de asemenea, în ediția lui Kehl, *avertismentul* editorilor (tom XIV, 105), stînjeniți de această apologie a luxului ca și lucrările anexe *Défense du Mondain* și *Sur l'usage de la vie*. Contrar a ceea ce s-a repetat adesea, aducîndu-l ca argument pe *Candide*, Voltaire nu a negat niciodată, în esență, tema acestei „bagatele foarte utile". De altfel, cum remarcă P. GAXOTTE, „în afară de cutremure de pămînt și de bulgari, nu există nici o nenorocire, prin care să fi trecut Candide care să nu se datoreze fanatismului, iezuiților, ignoranței sau sectei lui Fréron, adică unor calamități de tranziție, pe care victoria filozofiei trebuia să le împrăștie" (*op. cit.*, p. 465).

[51] Citat de HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture*, tom, III, p. 295.

pune să se împodobească, în plină iarnă, o grădină din Bellevue, cu flori fragile de porţelan. Mobilele, cu placajele lor din lemn de esenţă rară, cu sculpturile lor lucrate cu finețe, cu garniturile lor, ajung la preţuri din ce în ce mai ridicate[52]. Acest lux nu este în esenţă ostentativ; el constituie mai puţin un semn de forţă socială decît un mijloc de plăcere. Bossuet justifica „cheltuielile de măreţie şi de demnitate necesare pentru a impresiona prin ele pe străini"[53]. Pentru Diderot, luxul nu este inocent decît dacă e în slujba plăcerii; destinat parăzii, aurul este malefic; metamorfozat în plăceri, el este absolvit[54]. Se vede, deci, că materialmente identic, luxul rococo este în mod formal diferit de luxul clasic şi baroc.

Ruptura cu secolul al XVII-lea este şi mai considerabilă în ceea ce priveşte însăşi destinaţia artei. Desigur, Poussin vedea finalitatea picturii în „delectare", dar, dacă priveşti lucrurile mai îndeaproape, îţi dai seama repede că majoritatea clasicilor nu sînt decît nişte „hedonişti nerușinaţi"[55]. În mod oficial, concepţia clasică despre pictură este întru totul intelectuală. Ceea ce se aşteaptă de la pictor este o învăţătură. De aici, îndeosebi, jena „poussiniştilor" în ce priveşte coloritul, care nu era recuperabil din acest punct de vedere. Pentru Le Brun şi partizianii săi, culoarea nu

[52] Cf. P. VERLET, *L'art du meuble à Paris au XVIII-e siècle*, Paris, 1958, pp. 111—113, care citează diferite cifre.

[53] Despre justificarea fastului în secolul al XVII-lea a se vedea V. — L. TAPIÉ, *Le Baroque*, pp. 45—47.

[54] După MAUZI, *op. cit.*, pp. 153—159, care trimite mai ales, asupra acestui punct, la TOURNEUX, *Diderot et Catherine II*. Dl. STAROBINSKI notează cu subtilitate că cartuşul, spaţiu destinat prin tradiţie devizei sau blazonului, îşi pierde orice funcţie emblematică, spre a deveni element al decorului. (*L'Invention de la liberté, op. cit.*, p. 22).

[55] Conform expresiei lui Arsène SOREIL, *Introduction à l'histoire de l'esthétique française*, ed. 1955, p. 53, în notă. Paginile 29—39 interesează în mod deosebit punctul de vedere pe care îl abordăm în acest aliniat.

putea fi mai mult decît o încîntare accidentală, un fard frumos, aproape o concesie[56]. Victoria rubensienilor, legată de cea a Modernilor şi de cea a femeilor, orientează minţile spre o concepţie deschis senzualistă, nu atît în reflecţia teoretică, cît în activitatea critică. Fără îndoială, de la abatele Du Bos (*Reflecţii critice despre poezie şi pictură*, 1719) — lucrare despre care Voltaire spunea că „este cartea cea mai utilă ce s-a scris vreodată cu privire la aceste subiecte" — gustul, adică experienţa, triumfă asupra raţiunii geometrice: „Raţiunea poate să ne facă să descoperim datorită cărei greşeli sosul e prost, dar numai gustul ne dă certitudinea că sosul nu e bun". Mai semnificativă, cu toate acestea, ni se pare atitudinea concretă a amatorilor, atitudine pe care o simbolizează admirabil bonomul ce îşi lipeşte nasul de o pînză în celebra *Firmă a lui Gersaint* de Watteau, în care se ambalează fără ceremonie efigia Marelui Monarh. Prestigiul materiei şi al măiestriei, pe care le-au denunţat artişti ca Fréart de Chambray şi Jacques Restout, biruie din nou „bunacuviinţă" şi „costumul". Amatorii s-au dedat chiar cu dragă inimă la acest joc, astfel încît un Coypel, iritat, îşi bate joc de jargonul lor: „Ia uitaţi-vă cît de bine sînt făcute aceste sprîncene, cît de ciocănită e această frunte, pictată cu culoare densă şi apoi retuşată gros. Ehei! Cum ştiau să-şi rotească pensula oamenii ăştia? Cît de biciuită este asta! Ah, domnule este divin"[57]. Înţelegem cum estetica, cu ambiguitatea etimologiei sale, s-a născut în secolul al XVIII-lea.

[56] A se vedea mai sus, pp. 24 şi următoarele.

[57] *Dialogue sur la connaissance de la peinture*, 1732, citat de Ph. de CHENNEVIÈRES, *Recherches sur quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, tom III, 1854, p. 95. A se vedea în BRUNOT, *Histoire de la langue française*, tom VI, Partea I, fascicolul 1, pp. 780—81, o serie de mostre din aceşti termeni de atelier ce apar în acea vreme în critică; mulţi sînt semnificativi: „încorsetat", „culant", „trecere", „scînteietor", „din vîrful pensulei", „obositor de sclipitor", „a rostogoli", „reflectat" etc.

Nu putem părăsi aici acest climat euforic ce scaldă epoca rococoului fără să amintim importanța situației demografice și economice, cu atît mai mult cu cît lucrări recente și riguroase au verificat, din acest punct de vedere, ceea ce a intuit Pierre Gaxotte. Însemnata scădere a mortalității infantile, datorită progresului medicinii și igienei; creșterea longevității medii și, în consecință, a populației; răsturnarea conjuncturii economice pe termen lung, începînd cu anul 1730; afluxul imens al mijloacelor de plată; prosperitatea generală pînă la sfîrșitul domniei lui Ludovic al XV-lea: astfel de fapte nu pot fi neglijate[58]. Faptul că secolul al XVIII-lea a produs, el singur, „tot atîta aur și argint cît s-a extras de la descoperirea Americii pînă atunci", constituie o contingență istorică ce este cel puțin tot atît de importantă de considerat, pentru a ne da seama de înflorirea rococoului, cît dezastrele războiului de Treizeci de ani pentru înțelegerea caracterului tardiv al barocului german. S-ar cuveni, de asemenea, să amintim relativa dezinvoltură a relațiilor politice și sociale ale Franței lui Bien-Aimé. Spunem clar: relativă, căci ar fi superficial să postulezi, în această privință, o armonie care n-a existat în nici o vreme, în nici o țară. Dar, în raport cu secolul al XVII-lea, și pînă cam în jurul anului 1760, pacificarea, pe plan intern și extern, este neîndoielnică. Anumiți istorici ar veni cu observația că, chiar pe vremea ministeriatului Cardinalului de Fleury (1726—1743), s-au ivit probleme grave, care n-au fost rezolvate. S-ar putea cita, de exemplu, afacerea

[58] A se vedea Ph. ARIÈS, *Histoire des populations françaises et de leurs attitudes devant la vie depuis le XVIII-e siècle*, Paris, 1948, și Ernest LABROUSSE, *Origines et aspects économiques et sociaux de la Révolution française*, Paris, 1952. Rezumat în H. MÉTHIVIER, *L'Ancien Régime*, Paris, 1961, pp. 92—98.

convulsionarilor[58 bis]. Ni se va permite să cităm mărturia unui contemporan? „Aflu întregul Paris ocupat cu două mari întîmplări (una este afacerea preotului Girard, achitat în urma unui proces scandalos, cealaltă a diaconului Pâris), se înțelege, *mari pentru parizieni*, și aș îndrăzni s-o spun, pentru francezi în general: căci, cinstit, viața tihnită a unei perioade îndelungate de pace îi face să se ocupe cu foarte mare seriozitate de lucruri pe care, în alte timpuri, le-ar considera că nu sînt vrednice de atenția lor"[59].

*

Întrebarea „Este arta un joc", la care o parte din estetica contemporană dă prea cu ușurință un răspuns negativ, poate, fără nici o îndoială, să fie pusă în discuție de către cel care se preocupă să definească arta în general, independent de manifestările ei particulare. Dar o filozofie a artei mai atentă față de istorie se păzește, măcar, să ajungă a fi obligată să respingă, ca neartistice, niște forme de artă care nu sînt compatibile cu o teorie prea îngustă. E posibil să nu-ți placă rococoul, dar cum să-l definești fără să-i iei în considerare aspectul ludic? Într-o societate trîndavă, adică nu exact una care nu face nimic, dar în care trebuie să fii expert în *Arta de a nu te plictisi*[60], jocul are, evident, o mare pondere. Acest lucru este adevărat, mai întîi, în sensul primar al cuvîntului. Jocurile de destindere ocupă o bună parte din timpul liber al mondenului; asupra acestui punct vom veni cu cîteva precizări.

Înainte de a vorbi de joc *în* cultura rococo, preferăm să subliniem în acest timp formele ludice ale acestei culturi, în sensul acordat de Huizinga.

[58 bis] Jansenișți fanatici, care s-au dedat la scene de isterie colectivă, în cimitirul St. Médard, între 1727 și 1732, pe mormîntul diaconului Pâris, pe care-l considerau ca făcător de minuni. (N. Tr.)

[59] Ch. L. PÖLLNITZ, *Mémoires*, Amsterdam, 1735, tom III, p. 158. O subliniem.

[60] Titlul unei lucrări de BOUREAU-DESLANDES, Paris, 1715, citată de MAUZI, *op. cit.*, p. 227.

S-o spunem, de îndată, că eminentul istoric a observat el însuşi cît de mult epoca ce ne preocupă constituia un teren privilegiat pentru verificarea tezei sale, şi anume că civilizaţiile pot fi studiate din perspectiva jocului: „Secolul al XVIII-lea, cu intensitatea schimburilor sale intelectuale, protejate încă împotriva superabundenţei haotice, datorită mijloacelor sale de comunicaţie limitate, trebuia să fie, prin excelenţă, epoca întrecerilor cu pana. Acestea, împreună cu muzica, peruca, raţionalismul frivol, graţia rococoului şi farmecul saloanelor, constituiau parte integrantă din caracterul ludic general, deosebit de elocvent, pe care nimeni nu i-l va contesta secolului al XVIII-lea"[61]. Dacă a existat acel *Rokokomensch* al d-lui Hatzfeld, el a fost, de bună seamă, un *homo ludens*.

Am văzut mai sus că *conversaţia*, a cărei influenţă asupra spiritului vremii nu poate fi îndeajuns scoasă în evidenţă, ţine, prin mai multe aspecte, de sfera jocului. Toate elementele fenomenului ludic se aplică, după Huizinga, conversaţiei. Nu numai că ea nu are, adeseori, altă finalitate decît ea însăşi, dar ea mai comportă, în mod exemplar, şi acel element de *competiţie* echilibrată, care este esenţial într-un joc. Ca oricare joc, încă, ea este *liberă*, se supune unor *reguli*, este susceptibilă de *repetiţie* nelimitată, presupune o *comunitate* jucăuşă, se desfăşoară într-un *cadru* corespunzător şi tinde către un oarecare *mister*[62]. Aceste caractere

[61] *Homo ludens*, tr. fr. p. 255. Să mai notăm şi următoarele: „în cadrul acestui stil (rococoul), elementul ludic se răspîndeşte cu atîta vigoare, încît însăşi definiţia rococoului aproape că nu se poate să nu comporte un adjectiv glumeţ" (p. 298). Mai departe, Huizinga explică faptul că, dacă secolul al XIX-lea a dispreţuit rococoul, este tocmai în măsura în care atunci elementul ludic se estompează în cadrul culturii (pp. 299—307).

[62] Ea tinde către mister recurgînd la litotă şi la aluzie, După Yves BELAVAL, cele două maxime ale sale sînt. *„Aller vite, laisser deviner". (Au siècle des Lumières*, în *Littératures françaises, connexes et marginales, Encyclopédie de la Pléiade*, p. 573).

se pot regăsi cu uşurinţă în relaţiile de dragoste aşa cum le impun modelele colective unei societăţi mondene. Libertinajul propriu-zis, cel al *Legăturilor primejdioase*, va duce chiar acest aspect ludic la paroxism, cum a arătat-o strălucita analiză a lui Roger Vailland, după care libertinajul este în esenţă „un joc de societate teatrală", constrîns la reguli riguroase şi comportînd întotdeauna patru *figuri* (alegere, seducţie, cădere, ruptură)[63]. Să precizăm, totuşi, că libertinajul descris de Laclos, ofiţer de artilerie ca şi Neumann, implică o atît de mare raţionalizare a instinctului, încît ni se pare că el ţine mai mult de spiritul epocii luminilor decît de spiritul rococo, care presupune, în speţă, mai multă dezinvoltură şi latitudine, mai mult „joc". De aceea galanteria filfizonului ni se pare mai tipică pentru rococo decît virtuozitatea uşor sofisticată a unui tovarăş de petreceri al Regentului. Dar, în general vorbind, galanteria este şi ea un joc, mai puţin abstract, atîta tot.

Orice definire a artei prin joc contestă asimilarea artei cu activităţile serioase şi angajate. Cu privire la doctrina clasică a imitării naturii — doctrină mult mai delicată de interpretat decît ne lasă să înţelegem unii dintre contemporanii noştri — o concepţie ludică va viza să pună îndeosebi accentul pe libertatea artei în raport cu natura. Va fi mai puţin vorba de constituirea unei lumi derivate dintr-un dat, printr-un proces de epurare, decît de instaurarea unui univers autonom şi, în cazul limită, pozitiv de neverosimil. Principiul imitării naturii nu dispare cîtuşi de puţin în epoca rococoului. În 1746, el este chiar considerat de Batteux drept principiul de explicare necesar şi suficient[64]. Batteux este departe, de altfel, de a preconiza un adevăr de reduplicare, de supunere

[63] R. VAILLAND, *Laclos par lui-même*, Paris, 1953, *passim*. şi mai ales p. 54.

[64] Abatele BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746. Să luăm notă de influenţa considerabilă a lui Batteux asupra *neoclasicismului* german şi francez (QUATREMÈRE DE QUINCY).

a aparenţe. Totuşi, doctrina sa nu ar putea fi în mod serios considerată drept caracteristică pentru sensibilitatea estetică a contemporanilor săi (pînă în preajma anilor 1760)[65]. O dată pentru totdeauna, *nu există o teorie a rococoului*, tot aşa cum nu există o teorie a barocului, aceasta însemnînd că: nu există o poetică respectivă, definită în mod expres. O teorie a artei este în mod necesar legată de un clasicism susceptibil de predare în şcoli, de un academism[66].

De aceea, ni se va îngădui să reproducem, evasi *in extenso*, un text puţin cunoscut al lui Fréron, care pune clar în evidenţă *jocul* deliberat al rococoului, voinţa de distanţare a artei în raport cu natura. Este vorba de o excepţională apologie a gustului rococoului, mult mai clară decît cea a *Omului monden*, amintită mai sus. Nu considerăm această bucată hazlie drept o culme a intelectului, ci doar un document curios şi, repetăm, interesant mai cu seamă prin raritatea sa:

---

[65] Nu putem admite următoarea opinie a d-lui René HUYGHE: „Şase ani mai tîrziu, în 1723, de această dată în Anglia, *Guardian*, jurnalul lui Addison, enunţă: «Oricare artă adevărată constă în imitarea naturii. S-a terminat de acum încolo cu regulile stabilite de clasicism. Stilul *rocaille*, în întregime impregnat cu rococo german (este exact contrariul) nu avea decît să transcrie în decor această doctrină a iregularităţii, care îşi găsise confirmarea în China». " *L'art et l'Homme*, tom III, p. 256, *a.*) Că rococoul ar fi, într-o oarecare măsură, un anticlasicism, am putea-o admite; dar că ar exista o legătură între rocaille şi mitul rousseauist al mamei noastre natura preferabile unei civilizaţii corupătoare, ni se pare cu totul fals.

[66] Adversarii rococoului sînt cei care i-au făcut, în mod negativ, teoria. În Franţa, textul cel mai cunoscut este *Supplication aux Orfèvres*, al lui Cochin; în Germania, există un foarte remarcabil pamflet al lui REIFFSTEIN, prietenul lui Winckelmann: *Anmerkungen über die neuerfundenen Zierrathen in den Werken der Maler und Bildhauer* (1746) (reprodus şi comentat de H. BAUER, *Rocaille, op. cit.*, pp. 41—45).

De mon âme idole chérie,
Art charmant, Dieu de ma patrie,
Le merveilleux naît sous tes pas.
Enrichis toujours ces climats
Des tresors de ton industrie;
Laisse gronder les partisans
De ta rivale désolée;

(E vorba, evident, de Natură.)

De nos villes et de nos champs,
Pour jamais elle est exilée.
Un sceptre d'émail à la main,
Tu gouvernes en souverain
Le Français brillant et volage

(Fréron reia deci teza voltairiană a antiprimitivismului.)

C'est toi qui formes l'assemblage
De nos légers ameublements.
Ces trumeaux chargés de dorure
Et ces plafonds, ou la peinture
Se flattait de braver les ans,
D'un coup d'aile, tu les effaces;
Ta délicatesse, tes grâces
Nous prescrivent les ornements.

(Ne aflăm cu adevărat în decorul stilului rocaille[67]).

---

[67] „Idol scump al sufletului meu, / Artă fermecătoare, tu zeu al patriei mele, / Minunile răsar sub paşii tăi. / Să tot îmbogăţeşti aste climate / Cu comorile măiestriei tale; / Lasă-i să tune pe-adepţii / Rivalei tale întristate; // (...) //

„De pe-ale noastre meleaguri, din oraşe, / E izgonită ea, pe veci. / C-un sceptru smălţuit în mînă / Tu guvernezi în chip de suverană / Francezul strălucit şi nestatornic. // (...) //

„Căci tu făureşti asamblajul / Mobilierului nostru uşor. / Aceste spaţii dintre geamuri, gemînd de-aurituri / Şi-aste plafoane, unde pictura / Se lăuda că-nfruntă anii, / C-o

Ces fragiles enfants des modes,
Ces porcelaines, ces pagodes
Ces vernis si délicieux,
Ces papiers qu'une main divine
Peignit pour le plaisir des yeux,
Et ces magots facétieux
Nés de ton humeur enfantine[68];

(Aspectul pueril al jocului şi al rococoului.)

---

bătaie de aripă, tu le ştergi; / Delicateţea, graţiile tale / Comandă ale noastre ornamente. // (...) // N.Tr.

Este vorba de unul din principalele reproşuri ale adversarilor gustului modern: „Gustul barbar a izgonit din apartamente tablourile spre a le înlocui cu oglinzi insipide, care nu-i dau voie picturii decît cel mult să execute nişte ciudăţenii pentru părţile de deasupra uşilor..." (Anonim, *Jugement d'un amateur sur l'Exposition de tableaux*, Paris, 1753). Pe aceeaşi strună cîntă şi CAYLUS: „Acest gen (ornamentul *à la* Watteau) nu numai că a distrus tavanele apartamentelor pe care pictorii cei mai abili le executaseră; dar această schimbare a modei, căreia i-au urmat ornamentele de ghips, vă mai şi privează, în fiecare zi, de o ocupaţie care v-ar permite să vă puneţi talentul dvs. în slujba măreţului şi a eroicului". (*Vie d'Antoine Watteau*, citită la Academia de pictură şi sculptură, în ziua de 3 februarie 1748).

[68] „Aceşti plăpînzi copii ai modei / Aceste porţelanuri şi pagode / Aste verniuri, atît de-ncîntătoare / Aste hîrtii, pe care-o mînă divină / Le-a zugrăvit pentru a ochilor plăcere, / Şi-aceste figurine poznaşe şi groteşti, / Create de-ale tale toane puerile. // (...) // N. Tr.

Secolul al XVIII-lea este secolul copilăriei. *Émile* al lui Rousseau, deschizînd o perioadă care aici nu ne interesează, a fost totuşi precedat de un întreg curent de descoperiri a lumii copilăriei, curent la care pictorii (Rosalba Carriera, Lépicié, Chardin, Hogarth etc.) nu au contribuit cu puţin. Este ciudat să-l vezi pe Diderot, pasionat de analogii, asimilîndu-şi dragostea pentru muzica instrumentală, pentru schiţe şi pentru fiinţele tinere (Salonul din 1767), adică pentru domeniul formelor inchoative şi neîncremenite Cf., asupra acestui punct, Georges SNYDERS, *Une révolution dans le goût musical au XVIII-e siècle*, în *Annales, E.S.C.* XVIII, nr. 1, ianuarie — februarie 1963, pp. 20—43.

Tels sont les meubles précieux
Que tu fait venir de la Chine,
Pour en décorer ces beaux lieux.
Qui suit la nature à la piste
Ne sera jamais qu'un copiste,
Qu'un malheureux imitateur.
Le Chinois seul est créateur.
Il donne un nouvel ordre aux choses;

(Ceea ce dezminte formal interpretarea dată de Huyghe, pe care am citat-o în nota 65.)

Fertile en prodiges divers,
Ses riantes métamorphoses
Font éclore un autre univers.
Fleuves, coulez sur les montagnes;
Détachez-vous du firmament,
Etoiles, parez les campagnes;
Poissons, quitez votre élément;
Vous, oiseaux, rampez sur la terre;
Boeufs, rhinocéros, éléphants,
Volez au séjour du tonnerre;
Et vous mortels impertinents
Venez, sous diverses figures,
Par mille grotesques postures
Me divertir à vos dépens[69].

(Este ideea fantastică, scumpă rococoului. a contaminării între genuri, idee efectiv pusă în operă în decor, cum am văzut.)

---

[69] „Aşa sînt mobilele preţioase / Pe care le aduci din China, / Spre-a decora aste frumoase locuri. / Cine urmează natura pas cu pas / În veci va fi doar un copist, / Un simplu, biet imitator. / Numai chinezul este creator. / El lucrurilor dă ordine nouă; // (...) //

„Fertil în minuni de tot felul, / Surizătoarele-i metamorfoze / Fac să-nflorească un alt univers. / Voi, fluvii, curgeţi pe munţi; / Voi, stele, desprindeţi-vă de pe boltă / Şi-mpodobiţi cîmpiile; / Voi, peşti, ieşiţi din elementul vostru; / Voi, păsări, tîriţi-vă pe pămînt; / Voi, boi, elefanţi, rinoceri / Zburaţi în regatul tunetului; / Iar voi,

Bineînțeles, natura nu este absentă din rococo, dar ea tinde să nu mai fie, pentru artă, decît un material maleabil. Este, de altfel, remarcabil faptul că această epocă manifestă o ciudată înclinare pentru *lusus naturae*, pentru capriciile și — dacă se poate spune așa — pentru artificiile naturii. Acum, natura interesează pentru că este bizară, în timp ce, pentru clasici, această bizarerie constituia ceva scandalos, ce trebuia înlăturat: Poussin, sfidînd litera textului biblic, a suprimat cămilele, animale fără noblețe, din tabloul său *Eleazar și Rebeca*. Jean-Jacques Rousseau va denunța, printre alte cusururi ale contemporanilor săi, *cochiliomania*[70], furia pentru scoici, într-adevăr foarte răspîndită, după cum o atestă abatele Pluche, într-o carte care a fost celebră: „Mulți oameni adună grămezi de scoici și le orînduiesc pe diferite clase, dînd fiecărei scoici numele lucrului cu care se aseamănă cel mai mult"[71]. O altă mărturie ne este oferită de adresa pe care a desenat-o Boucher pentru negustorul Gersaint, comerciantul de artă, căruia Watteau i-a pictat firma. Iată cum este redactat acest text publicitar, intitulat: „*À LA PAGODE. Gersaint, negustor giuvaergiu pe podul Notre-Dame, vinde tot felul de podoabe noi și de gust. Bijuterii, Oglinzi, Tablouri de cabinet, Pagode, Lacuri și Porțelanuri din Japonia, Scoici și alte piese de istorie naturală, Pietricele, Agate și în general orice fel de mărfuri ciudate și străine. Paris, anul 1740*"[72].

---

neobrăzați de muritori / Veniți, sub diferite-nfățișări, Cu mii de atitudini grotești, / Să mă distrez pe seama voastră. //N. Tr.

Această poezie de Elie-Catherine FRÉRON este intitulată *Epître à M. V***, Receveur général des F inances, amateur de la belle nature*. Ea se află în culegerea de *Opuscules de M. F.****, tomul I, Amsterdam, 1753, pp. 392—394.

[70] *Confessions*, L. VIII, citată de BAUER, *op. cit.*, p. 1.

[71] Abatele PLUCHE, *Le spectacle de la nature ou entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle...*, tomul I, 1732, p. 251, Paris.

[72] Cf. GONCOURT, *L'art du XVIII-e siècle*, tomul I, p. 300.

Dacă un număr de activități importante, nu neapărat ludice, în sine sînt trăite în chip de jocuri de către societatea rococo, *a fortiori* jocurile propriu-zise ocupă un loc important în viața timpului. Jocurile în care se riscă bani s-au bucurat de favoare în toate timpurile, îndeosebi sub Vechiul Regim. *Le Vert Galant* 72 bis pierdea pînă la douăzeci de mii de pistoli într-o singură seară, iar ducele de Richelieu și-a riscat, într-o zi, întreaga colecție de tablouri de Poussin, într-o partidă de joc cu mingea avînd ca adversar pe Ludovic al XIV-lea[73]. În secolul al XVIII-lea, această pasiune se accentuează, din motive pe care nu e necesar să le enumerăm, dar printre care vom nota speculațiile fără frîu generate de „Sistem". Cînd parcurgem *Memoriile* lui Casanova, sîntem uimiți să aflăm că era preocupat cel puțin tot atît de mult de mania faraonului, cît de aventurile galante. Venețianul se laudă, de altfel, că a fost însărcinat în mod oficial cu organizarea unei loterii, la Paris, în 1758, în beneficiul Școlii militare[74]. Tot cu ajutorul unei loterii, parohul bisericii Saint-Sulpice, Languet de Gergy, a plătit fațada acestei biserici[75]. Gustul pentru serbări, pentru divertismente, focuri de artificii, baluri, carnavaluri etc., nu este mai puțin viu, în toate orașele europene, la Dresda ca și la Paris, și este cunoscută apoteoza în care se sfîrșea pe atunci crepusculul Veneției, unde carnavalul dura șase luni. Aici, de asemenea, rococoul nu inovează, căci Renașterea și barocul împinseseră deja foarte departe această artă a festivităților. Dar serbările din secolul al XVIII-lea, pe lîngă abundența și perfecțiunea lor, au deosebit faptul că, acum, e vorba mai puțin de afirmarea puterii prințului, printr-o mare desfășurare de fast, cît

---

[72 bis] Henric al IV-lea, (N. tr.)

[73] Cf. Alfred LEROY, *La civilisation française au XVIII-e siècle*, Paris, 1958, p. 13.

[74] Cf. *Mémoires*, ed. Pléiade, tom II, pag. 22, și nota lui ABIRACHED, p. 1147.

[75] *Mémoires*, de PÖLLNITZ, tom. III p. 176.

de punerea la dispoziția unei societăți, al cărei „credo" este acela de a se bucura de viață, a unor noi plăceri[76].

Două forme de divertisment trebuie să fie semnalate ca deosebit de caracteristice pentru epoca rococoului. Pe de o parte, este dansul de societate care ajunge, în acest „secol dansant" (Goncourt), la un înalt nivel de rafinament. *Menuetul*, „cea mai ușoară și cea mai perfectă stilizare a dragostei pe care a reprezentat-o vreodată dansul"[77], rămîne dansul favorit pînă spre anii '70, moment în care apare valsul, preludiu al beției romantice. În menuet — simpla lui pomenire îl evocă irezistibil pe Watteau — totul este reverență, întîlnire, plecare simulată, piruetă[78]. Această societate care dansează *se joacă*, în sensul teatral al cuvîntului, de această dată. Teatrul constituie una din cheile epocii. *Îmbarcarea pentru Cythera* ne poate sluji de simbol, și aici, căci Watteau s-a inspirat pentru lucrarea sa de primire în Academie din finalul operei *Trei verișoare* de Dancourt. Subiectul ilustrei capodopere se va reîntoarce, de altfel, la teatru: la Chantilly, loc de seamă al rococoului francez, prin decorațiile sale realizate de Huet, prin grajdurile mari, prin viața sa festivă, curtea ducelui de Bourbon și un întreg cortegiu de naiade, l-au condus pe marele duce Paul în insula Cythera, unde și-a petrecut o bucată de timp slujit de păstorițe[79]. *Mimomania* este răspîndită în întreaga societate: fiecare palat își are teatrul său, permanent sau improvizat; există unul la Temple, la prințul de Conti; Voltaire instalează unul la Ferney; Doamna de Pompadour montează *le Théâtre des Petits Cabinets*, unde se disting în chip de actori ducele de

[76] Cf. Edmond PILON și Frédéric SAISSET, *Les fêtes en Europe au XVIII-e siècle*, Saint-Gratien, f. d.

[77] GRÉGOR, citat de SCHÖNBERGER și SÖHNER, *op. cit.*, p. 64.

[78] *Ibid.* Moda menuetului este concurată de contradansuri, mai vii, mai mobile, care există în zeci de variante.

[79] Ernest de GANAY, *Les fêtes de Chantilly au XVIII-e siècle*, în *Jardin des arts*, martie 1956.

Chartres, dl. de La Vallière, dl. de Nivernois, marchizul de Gontaut etc.[80] „Mai mult de zece dintre doamnele noastre din înalta societate, va spune prințul de Ligne, joacă și cîntă mai bine decît tot ce am văzut mai bun în toate teatrele".[81] În aceste teatre particulare domnea uneori cea mai mare licență[82] și, lucru ciudat, din această epocă atît de rodnică în producții scenice nu se mai joacă azi aproape nimic.

Într-adevăr, aproape nimic, dacă n-ar fi existat Marivaux. Paralela între el și Watteau este ceva banal, dar nu ceva mai puțin fundamentat, lămuritor. Firește, putem fi sensibili și față de alte corespondențe. Antoine Adam vede „deja presimțite" în idealul lui Fénelon, „eleganțele distinse" ale pictorului *Serbărilor galante*[83]. Lui Alfred Leroy, picturile lui François Boucher îi evocă comediile lui Marivaux[84]. Oricum ar fi, e suficient să arătăm aici că multe din caracteristicile dezvăluite de noi în rococo pot servi la definirea geniului lui Marivaux. Spirit feminin, autorul *Dublei inconstanțe* face uz cu virtuozitate de compoziția în formă de fugă, încrucișînd teme care „se deghizează, se șterg, reapar, într-o unitate profundă, al cărei secret insesizabil nu se lasă decît presimțit[85]. Pictor al stărilor sufletești crepusculare, el se complace în *indecis*, în toate tranzițiile sentimentului. Întregul său teatru este consacrat *Triumfului dragostei*, dragoste ce nu este castă, cum insistă să ne-o demonstre-

[80] Cf. Alfred LEROY, *op. cit.*, pp. 16—19, care citează jurnalul lui D'ARGENSON: „Curtea nu e preocupată decît de plăceri... Se visează numai la comedii de cabinet, în care marchiza de Pompadour să-și desfășoare talentele și grațiile sale pentru teatru". (17 ianuarie 1748).

[81] Citat de frații GONCOURT, *La femme au XVIII-e siècle*, p. 137.

[82] Cf. Robert PIGNARRE, *Histoire du théâtre*, Paris, 1945, p. 87.

[83] A. ADAM, *Ouverture sur le XVIII-e siècle*, în *Littératures françaises...*, *op. cit.*, p. 562.

[84] A. LEROY, *op. cit.*, p. 219.

[85] Y. BELAVAL, *ibid.*, p. 579.

ze critica recentă[86]: senzualitatea este conținută și deghizată, Silvia și Dorante sînt înșelați de travestiul lor. Limbajul lui Marivaux este atît de particular, încît contemporanii săi au inventat un cuvînt spre a-l desemna. „Marivaudajul", ca și „lambertinajul" și alte stiluri ale epocii, ține, fără îndoială, de această contraofensivă prețioasă, denunțată începînd din anul 1725, de *Dicționarul neologic* al lui Pantalon Phoebus, care reeditează isprava lui Somaize[87]. Exprimarea strălucită și galanteria sînt, prin forța lucrurilor, factori de prețiozitate. Categoria *prețiosului* nefiind folosită niciodată în istoria artei, vom recurge mai curînd la conceptul de manierism spre a sugera că limba franceză nu a scăpat neatinsă de rafinamentele rococoului. De altfel, René Bray a definit raporturile artei subtile, fragile și fine din perioada 1720—1750 cu literatura neoprețioasă care înflorește concomitent[88].

Această apropiere ne permite să răspundem unei obiecții ce s-ar putea ridica împotriva paralelismului expresiilor artistice din secolul al XVIII-lea: nu există oare o eterogenitate între o artă plastică ce se complică, devine sofisticată, și o limbă care se epurează și se limpezește? Și tocmai acest punct de vedere este prea sumar; căci, pe de o parte, artele figurative și decorative trădează o tendință spre simplitate și clarificare în raport cu greoaiele opulențe ale epocii lui Ludovic al XIV-lea; pe de altă parte, stilul literar, la Marivaux și la mulți alții, are o înclinație pentru decupaj, îmbinarea bizară, amestecul de tonuri, degradeul nuanțelor, pe scurt, tot ceea ce caracterizează și decorul rococo. Nu ni se poate reproșa că forțăm raportul,

[86] Paul GAZAGNE, *Marivaux par lui-même*, Paris, 1954. „*Le jeu de l'Amour et du Hazard* este o comedie scrisă cu cuvinte caste care exprimă impulsuri sau tentații ce nu sînt de loc caste" (p. 110).

[87] Cf. BRUNOT, *op. cit.*, tom VI, partea a II-a, fascicolul 1, cartea II, capitolul întîi.

[88] René BRAY, *La préciosité et les précieux de Thibault de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris, 1948, p. 230.

fiindcă însuși abatele Pluche, în 1751, prevenea tineretul împotriva „acestei dezordini, devenită atît de comună, ce constă în a multiplica peste măsură buclele și ornamentele"[89]. Tot Pluche le reproșa contemporanilor săi că amestecă genurile; defect pe care îl atribuiau și criticii de artă academici gustului modern[90]. Un alt defect, pentru același gramatician, este abuzul de „întorsături epigramatice". Încă din 1735, abatele Desfontaines, cenzor clasic, îi caracteriza pe *neologi*, adică pe Marivaux mai ales, după „micimea figurilor"[91]. Tendința către *subțiere*, fundamentală, după cum am văzut, în decorul *rocaille*, își pune amprenta și pe literatura marivaudiană, pe care Georges Poulet o definește „un nimic care se reflectă într-un nimic, reflexe într-o oglindă"[92].

*

De a nu fi reușit decît în ceea ce este mic: aceasta era, ne aducem aminte, judecata lui Voltaire asupra lui Watteau. În ceea ce ne privește, noi, care știm că un tablouaș poate conține mai multă „măreție" poetică și picturală decît un tablou cît toate zilele lipsit de suflet, salutăm în pictorul *Serbărilor galante* pe unul dintre cei mai mari maeștri ai artei franceze; dar este adevărat că geniul său aparține categoriei delicatului și fermecătorului, categoriei unor lucruri ce nu au, pentru a se apăra, decît minunata lor fragilitate. Să nu uităm că însuși Voltaire, ca literat, ne impresionează mai mult prin bucățile mici decît prin operele sale ambi-

[89] Abatele PLUCHE, *La Mécanique des langues*, ed. 1811, p. 331.

[90] *Ibid.*, p. 342 și următoarele. Pluche opune acestui defect „gustul romanic", care diversifică stilul în funcție de obiect.

[91] DESFONTAINES, *Observations sur les écrits modernes*, Paris, tom I, 1735, p. 122.

[92] G. POULET, *La distance intérieure*, Paris, 1952, p. 1. Autorul citează, printre alte referințe, această replică a lui *Don Quichotte modern*: „Iată Nimicuri, pentru un autentic Nimic" (p. 4).

ţioase. Ca poet tragic, Voltaire nu mai interesează decît pe istoricul epocii luminilor; verva, finețea vioiciunea poeziilor sale de factură ușoară sînt în schimb, în stare să ne încînte. *Templul gustului* constituie un frumos exemplu al ambiguității voltairiene: clasic prin întreaga „poetică" alegată, rococo prin „formă". E de ajuns să comparăm acest amestec picant de proză, octosilabe și decasilabe cu *Arta poetică* a lui Boileau pentru a ne da seama că Voltaire nu era insensibil la arhitectura „pitorească" și că el nu a fost, pînă la urmă, prea rău cazat în apartamentele tipic rococo de la Sans-Souci.

Orice s-ar putea crede despre vestita expresie a lui Michelet — „Marele secol, vreau să spun, domnilor, secolul al XVIII-lea..." — este cert că epoca mărturisește o ciudată preferință pentru „micime", care este, într-un fel, scara fizică a rococoului. Amenajarea, de la Versailles, a Micilor apartamente, rămîne un exemplu elocvent asupra micșorării, care se observă în diferite domenii. Din cauza categoriilor estetice folosite, obiectul artistic tinde să se miniaturizeze. Nici grația, nici drăgălășenia nu necesită dimensiuni materiale prea mari; dimpotrivă, o operă enormă va susține cu greu astfel de valori. Marea pictură însăși trebuie să-și găsească un loc de instalare în spațiile înguste de deasupra ușilor; astfel, unul din cele mai frapante aspecte ale reacției davidiene va fi utilizarea unor suporturi gigantice. Dar mai ales artele minore sînt cele care manifestă acest gust. Artele decorative, să reținem acest lucru, nu cer neapărat un format mic: mozaicurile bizantine, vitraliile gotice, tapiseriile clasice se desfășoară larg în spațiu. În această privință, tocmai evoluția tapiseriei este desigur revelatoare. În secolul al XVII-lea, tapiseriile aveau mai ales funcția de a acoperi pereții; în perioada rococoului, dimensiunile tapiseriilor se reduc, iar tablourile de lînă vin să-și ocupe locurile rezervate în lemnărie.

Totuși, nimic din toate acestea nu este comparabil cu dezvoltarea ceramicii și a prelucrării metalelor prețioase, unde triumfă într-adevăr bibe-

lourile. Toate fabricile sînt în plin avînt și beneficiază de admirația exagerată a publicului pentru obiectul mic, în exclusivitate decorativ. O fabrică cum e Mennecy se consacră exclusiv bibeloului, în detrimentul tăvilor și al farfuriilor[93]. Modelul redus nu și-a exercitat farmecul numai în secolul al XVIII-lea. După Claude Lévi-Strauss, vraja reducerii la dimensiuni mici este unul din resorturile permanente ale creației din domeniul artelor figurative[94]; Henri Focillon sugerează că preocuparea pentru detaliu a unui Van Eyck — îndeosebi prin inserarea unei dubluri a universului prin artificiul oglinzii soților *Arnolfini* este legată de o filozofie a microcosmosului elaborată de gîndirea medievală[95]. Însă nici o epocă nu s-a pasionat pentru obiectele mici așa ca rococoul. Buzunarele de la îmbrăcăminte se înmulțesc, spre a permite să se pună în ele tabachere, bomboniere, cutii pentru alunițe, „asasine", truse de desen, de toaletă, de birou, carnete de bal etc., care le dau artizanilor ocazia să producă minuni de ornamentație și de mecanisme ingenioase. Aceste obiecte sînt cîteodată decorate de artiști cu renume, ca Boucher. Din acestea se fac colecții. Cea a prințului de Conti conține nu mai puțin de 800 de obiecte[96].

Astfel încărcat cu ornamente frivole, omul rococoului, dacă este poet, va fi lesne un făuritor de versuri mici; va excela în genurile minore, povești, cîntece, complimente, epigrame, glume. Acest triumf al minusculului este desigur în legătură cu spiritul salonului, diminutiv al „sălii" marelui secol. Am amintit că buna funcționare a unui salon im-

---

[93] J. NICOLIER, în *Le XVIII-e siècle français*, Paris, 1956, p. 63.

[94] Cf. *La Pensée sauvage*, Paris, 1962, p. 38.

[95] Cf. *Art d'Occident*, Paris, 1938, p. 303.

[96] Cf. St. FANIEL, în *Le XVIII-e siècle français, op. cit.*, p. 93. Noile săli de ale Muzeului Luvru, dedicate artelor decorative din secolul al XVIII-lea, prezintă o frumoasă selecție de asemenea obiecte mici.

plică acceptarea fiecăruia de a nu sclipi decît cînd îi vine rîndul. Saloanele sînt pe măsura filfizonilor. Individul tăiat dintr-o bucată nu are loc în societate. De unde eşecul lui Rousseau. Nu credem deci, ca dl. Marcel Brion, că rococoul vrea „să pună în evidenţă ceea ce este mai deosebit în fiecare fiinţă, trăsătura care defineşte o personalitate puternic accentuată şi, dincolo de această individualitate vizibilă, materială, să releve misterul vieţii interioare".[97] Aceasta înseamnă să împingem prea departe sursele romantismului. În realitate, gustul singularităţilor fizionomice la Quentin de la Tour, Houdon, Messerschmidt etc., ţine mai curînd de interesul faţă de *lusus naturae*. Este una din manifestările stilului pitoresc. Individualul nu este reţinut decît în măsura în care el poate juca rolul de bibelou de salon.

*

Stilul rococo, considerat ca o formă a decoraţiei interioare, în secolul al XVIII-lea, nu este rodul fanteziei cîtorva ornamentişti care au hotărît, într-o bună zi, să înlocuiască cutare mod de aplicare a lambriurilor cu altul. El nu a fost creat nici pentru a permite cîtorva eruditi din secolul al XX-lea să traseze cursul evoluţiei lui. Influenţa acestei mişcări artistice s-a făcut simţită asupra variatelor forme de expresie, atît literare cît şi plastice, pentru că ea era în concordanţă cu tendinţele profunde ale unei anumite societăţi. În paginile precedente, ne-am mărginit să semnalăm cîteva manifestări exemplare ale rococoului, în afara domeniului organizării arhitecturale. În ceea ce priveşte literatura, ne-am limitat la indicaţii pur formale asupra procedeelor de compoziţie şi de scriere. S-ar putea, oare, căuta, în plus, o serie de analogii cu stilul *rocaille* în ceea ce se numeşte fondul literaturii? Să existe o gîndire specific rococo? Este oare

[97] BRION, *L'art à la mesure de l'individu*, în *L'Art et Homme, op. cit.*, p. 167, col. B.

posibil să se definească o filozofie rococo? Tot aşa cum s-a definit o filozofie barocă?[1]

Să spunem, mai întîi, că ar prezenta un slab interes de a reboteza astfel filozofia luminilor, chiar întreaga filozofie a secolului al XVIII-lea, cum tind să o facă, bunăoară, d-nii Schönberger şi Sœhner[2]. Poate fi pusă în discuţie problema de a şti dacă *Enciclopedia*, care apare începînd din 1751, reprezintă într-adevăr, cum afirmă aceşti autori, „spiritul mijlocului de secol". Se poate studia unitatea unei mişcări a gîndirii introdusă de Hume, propagată de Voltaire, sistematizată de Wolff[3]. Cassirer a dedicat o carte filozofiei *Aufklärung*-ului, pe care Kant l-a definit el însuşi într-o lucrare din 1784. Nici neîncrederea faţă de tradiţie şi autoritate, nici declinul religiei, nici descoperirea epistemologiei şi a lumii istoriei, nici dorinţa de a fonda civilizaţia pe domnia raţiunii, nu pot trece ca fenomene tipic rococo. Ni se pare interesant, în schimb să notăm impactul cu gîndirea pozitivă a anumitor teme imaginare cărora le-am subliniat prezenţa activă în decorul rocaille. Ne vom limita aici la două teme, deosebit de importante, fără a afirma cîtuşi de puţin că alte cercetări nu ar fi desprins alte concordanţe tot atît de remarcabile.

Prima temă este ceea ce am putea numi, conform unei denumiri propuse de dl. Pierre-Maxime

[1] Am primit prea tîrziu, pentru a mai putea ţine seama de el, importantul articol al lui Pierre FRANCASTEL, *L'Esthétique des Lumières* în *Utopie et Institutions au XVIII-e siècle. Le Pragmatisme des Lumières*, Haga, 1963, pp. 331—357.

[2] *Die Welt des Rokoko, op. cit.*

[3] *Ibidem.* În cartea sa, citată deja, *Style rococo, style des „Lumières"*, dl. Laufer înţelege să rezolve contradicţia între frivolitatea epocii şi seriozitatea ei. Dl. STAROBINSKI, în *L'Invention de la liberté, op. cit.*, vrea, de asemenea, „să absolve secolul al XVIII-lea de legenda lui". După părerea noastră, nu trebuie căutată, cu *orice preţ*, o unitate.

Schuhl, „complexul lui Micromégas"[4]. Cînd examinăm schemele compoziţionale ale ornamentului rococo, sîntem frapaţi de recurenţa procedeului de *miniaturizare*, prin care un element abstract sau figurativ este repetat în serie descrescîndă. Această structură este cînd bidimensională, cînd proiectată în spaţiu. Un model caracteristic pentru primul caz este furnizat de ornamentul pictat sau sculptat al panourilor de lambriuri: un arabesc, o rozasă sau un trofeu care se reduc pe măsură ce înaintează pe suprafaţa netedă a panoului. În al doilea caz opoziţia a două oglinzi dă iluzia unui duplicat care se reduce în profunzime a cutărui motiv sau ansamblu de motive[5]. A mări şi a micşora după dorinţă: această eliberare din limitele normale ale unei specii date apare mereu în compoziţia motivelor ornamentale. Culegerile gravate după Watteau, Meissonnier Lajoue etc. conţin numeroase exemple de montaje asemănătoare în care fiinţele par incomensurabile. Ideea că nu există interdependenţă între formă şi mărime este una din cele care obsedează spontan imaginaţia. Pierre-Maxime Schuhl în studiul pe care tocmai l-am citat a examinat cîteva aspecte ale acestei teme luîndu-şi exemplele din artă, din folclor, din literatură şi din mitologia tuturor timpurilor: coloşi şi miniaturi, uriaşi şi minusculi, relativitate a dimensiunilor, creştere şi micşorare instantanee, îmbucare a unei serii de obiecte din ce în ce mai mici, unele într-altele, reflecţii ale lui Pascal asupra infinităţii de universuri conţinută în cel mai mic animal vizibil cu ochiul liber etc., toate acestea care implică faptul că trăsăturile generale nu se modifică deloc cînd scara se schimbă, nu sînt proprii imaginaţiei rococo. Dar ni se pare semnificativ că arta rocaille a dat atîtea reprezentări ale acestei teme într-o epocă în care Swift şi Voltaire vor face din ea substanţa a două opere celebre[6], într-o epocă, de asemenea, în care, după cum notează dl. Schuhl în trecere, tema umple îndeosebi gîndirea filozofică, de la Malebranche la Condillac şi de la Kant la Laplace[7]. Acesta din urmă a conferit chiar ideii forma unui postulat, după care, dacă universul ar fi succesiv redus pînă la cel mai mic spaţiu imaginabil, el ar oferi întotdeauna aceleaşi aparenţe observatorilor săi[8]. Microfizica contemporană, arătînd că infimul nu este o simplă replică

[4] P.-M. SCHUHL, *Le thème de Gulliver et le postulat de Laplace*, articol din *Journal de psychologie*, culeş în *Le merveilleux, la pensée et l'action*, Paris, 1952. Autorul trimite la Régis MESSAC, *Micromégas*, Nîmes, 1936, lucrare pe care nu am putut să o consult.

[5] H. BAUER, *op. cit.*, p. 20, semnalează recurenţa acestei structuri în culegerile de ornamente. Nu sîntem de acord cu acest autor atunci cînd vede în acest procedeu formal o tensiune între imagine şi ornament; nu este nevoie, într-adevăr, ca elementele de decor să fie figurative.

[6] Semnalăm comedia lui Marivaux, *L'Île de la Raison ou les Petits Hommes*, 1727; piesa a căzut, fiindcă este de nejucat: personajele cresc şi descresc proporţional cu inteligenţa lor. Iată un cuplet din vodevilul final:

Mortel indifférent,
Qui sans cesse déclames
Contre les douces flammes
Que fait sentir le tendre enfant;
Auprès de lui, tu te crois un géant.
Qu'un bel oeil se présente,
Sa douceur séduisante
Rend ta force impuissante.
Tu n'es plus, contre Cupidon,
Qu'un petit garçon,
Qu'un embrion,
Qu'un Mirmidon.

(*Oeuvres de théâtre*, Paris, 1973, tom I).

(„Muritor indiferent, / Care neîncetat declami / Contra amorului plăcut / Pe care te face să-l simţi gingaşul copil. / Alături de el, te crezi un uriaş. / Cînd se iveşte o frumoasă privire, / Blîndeţea sa seducătoare / Face forţa ta neputincioasă. / Faţă de Cupidon, nu mai eşti / Decît un băieţandru, / Decît un embrion, / Decît un Mirmidon. N. Tr.

[7] *Loc. cit.*, p. 74; autorul trimite, referitor la această problemă, la L. BRUNSCHVICG, *Expérience humaine et causalité physique*, şi *Philosophie de l'Esprit*.

[8] *Ibid.*, p. 75.

a mijlociului la scară redusă, a denunțat inexactitatea acestui postulat[9].

A doua temă, care se manifestă atît în gîndirea pozitivă, cît și în gîndirea ludică a artei, este cea a hibrizilor. Am notat insistența ornamentiștilor rocaille în a amesteca ființele din diferite regnuri ale naturii sau în a pune alături ființe naturale și obiecte fabricate. Cartușele gravate pot servi, și aici, drept model. Elemente arhitecturale — socluri, console, fragmente de coloane etc. — sînt reunite într-un fel de baldachin, care ține în același timp de chioșc de grădină, de fîntînă, de peșteră, totul fiind complicat cu rămurиș și scoici, populat cu personaje sau animale de diferite formate. Am subliniat rolul de prototip al scoicii ființă hibridă, pentru imaginație, care încalecă genurile, reunind calitățile inconciliabile. Scoicile, desigur, nu se întîlnesc numai în decorul arhitectural sau mobilier; ele interesează și gîndirea filozofică și cea științifică. Primele ediții ale *Dicționarului filozofic* de Voltaire cuprindeau, de exemplu, un articol intitulat *Scoici*.

Una din problemele care a captivat atenția secolului al XVIII-lea a fost, într-adevăr, semnificația fosilelor, carapace de echinoderme, rămășițe de pești și, mai ales, de scoici, cărora, încă din antichitate, li se observase prezența în majoritatea locurilor, în vîrful elor mai înalți munți ca și în

[9] *Ibid.*, p. 76. Autorul trimite la Edouard LE ROY, *Ce que la microphysique apporte ou suggère à la philosophie*, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1935. Dl. SCHUHL citează un text al lui Valéry, în care poetul-filozof generalizează punctul de vedere al lui Laplace. Să mai adăugăm faptul că Valéry a ajuns să vadă o delimitare între artă și știință: „Tendința spiritului este de a concepe formele, legăturile, dependența dintre părți, fără a ține seama nici de materie, nici de mărime. Dar specificul artistului este, dimpotrivă, de a institui și de a menține, în cursul acțiunii sale, un temperament". (Prefață la M. Ghyka, *Le Nombre d'or*, Paris, 1931). Precizăm că *formalismul* artei anticorenascentiste îi incita tocmai pe artiști să neglijeze mărimea execuției.

regiunile cele mai îndepărtate de mare. Cum Aristotel nu se pronunțase clar asupra naturii lor, studiul lor a fost vreme îndelungată neglijat[10]. Pliniu acreditase opinia că era vorba de niște pietre produse de trăsnet sau de ciudățeniile naturii jucăușe. Voltaire va da, și el, după mulți alții, explicația următoare: fosilele cresc precum ciupercile; pentru a le face să crească e de ajuns să se ude pămîntul care conține marnă. Aceasta fiindcă ipoteza unei origini biologice a fosilelor era invocată de teologi ca o dovadă a potopului. În lucrarea sa *Spectacol al naturii*, citată deja, în pofida pretenției sale de a nu arăta decît fapte și observații, abatele Pluche este încă de partea acestei teorii diluviene. Woodward (1714) precizează, la rîndul său, că, dacă scoicile au rezistat lichefierii universale, aceasta se datorează consistenței lor fibroase[11].

Alături de teorii profund fanteziste, ca cea a elveținului Lange, din Lucerna (1709), care presupunea că semințele de animale marine erau antrenate, prin canale subterane, pînă în creierii munților, unde erau fertilizate[12], se punea din ce în ce mai puțin la îndoială faptul că fosilele sînt rămășițe de ființe vii. Réaumur (1720) studiază depozitele de resturi de scoici necimentate și de nisip silicos, de origine marină, aflate în terenurile din miocenul inferior din Touraine, mase enorme de scoici folosite ca îngrășămînt, și admite că marea a avut cîndva ca albie țările cele mai locuite[13]. Reînviind cosmogonia lui Tales, Maillet publică, în 1749, *Telliamed*, în care afirmă că nu se poate pune la îndoială faptul că „toate terenurile din care este format globul nostru, pînă la cei mai înalți munți, au ieșit din sînul apelor, sînt opera mării..." Maillet conchide că omul terestru provine din omul marin și propune, cu haz, povești cu

[10] Despre toate acestea, cf. Emile GUYENOT, *Les sciences de la vie aux XVII-e siècle et XVIII-e siècles*, Paris, 1941, cartea a IV-a.

[11] GUYENOT, *ibid.*, p. 347.

[12] *Ibid.*, p. 352.

[13] *Ibid.*, p. 351.

pescari şi cu întîlniri ale unor bărbaţi cu femei ale mării[14]. În acelaşi an, Buffon, în lucrarea sa *Istoria Pămîntului*, infirma interpretarea bazată pe tradiţia potopului, arătînd că sedimentarea terenurilor a necesitat un număr considerabil de ani[15]. Buffon a fost şi unul dintre primii care au prevăzut transformismul, ipoteză pe care tocmai o lansase Maupertuis în lucrarea sa *Venus physique* (1745). Aceste prime teorii evoluţioniste nu neglijează scoicile. În 1768, J.-B. Robinet susţine că „toate fiinţele au fost concepute după o schiţă unică, ale cărei variaţii nuanţate la infinit sînt". Robinet arată Natura înaintînd pe dibuite către această fiinţă perfectă care îi desăvîrşeşte opera, omul, comparînd această evoluţie cu cea a artei care schimbă „ieşindurile părţilor prea puternic marcate în contururi rotunjite, moi şi curgătoare"[16]. Au existat la început, după el, diferite feluri de pietre vii, care ar fi devenit fosile, şi care ar fi fost eboşe ale organelor esenţiale. Robinet descrie astfel şi reproduce nişte pietre în formă de rinichi, de inimă, de urechi, de mamele, de testicule etc.; el remarcă cu gravitate abundenţa de prototipuri pentru părţile procreaţiei, care sînt denumite, nu fără motiv, spune el, părţi nobile. Şi el admite existenţa unor sirene, termen care conduce la oamenii marini, stadiu ultim înaintea omului.

Teoria fixităţii speciilor avea încă partizani de seamă, îndeosebi în persoana lui Linné, care a inventat *teoria hibrizilor* pentru a apăra principiul

[14] *Telliamed ou Entretiens d'un philosophe indien avec un missionnaire français sur la diminution des eaux de la mer, la formation de la terre, l'origine de l'homme etc.* Punere la punct despre Memoriile răposatului domn de Maillet de către J. A. G.***, Basel, 1749. Am fi putut cita *Telliamed* şi el ativ la tema lui *Micromégas*. În *Sixième Journée*, MAILLET descrie diferitele tipuri existente de giganţi şi pitici,

[15] GUYENOT, *ibid.*, p. 356.

[16] J.-B. ROBINET, *Considérations philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'art ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme*, Paris, 1768, p. 14.

imuabilităţii formelor, raportînd totuşi cazurile observate de mutaţie[17]. Această concepţie, pe care o va dezvolta un elev de-al lui Linné, Dahlberg (1755), şi pe care o adoptase mai înainte Gmelin (1749), explică apariţia de tipuri noi prin încrucişarea, adică unirea, în aceeaşi fiinţă, a unor caractere inalterabile a două specii. Se admitea, pe atunci, fără nici o experienţă, posibilitatea celor mai fanteziste încrucişări, de exemplu iepuri reuşind să fecundeze găini, de unde rezultaseră pui cu o lînă moale[18]! Şi aici, totul se petrece ca şi cum ornamentiştii rocaille ar fi ilustrat în felul lor aceste teorii, chiar înainte ca ele să fi fost expuse.

Ideea variabilităţii şi cea a transformismului generalizat progresau. Genovezul Bonnet (1762) observă că diviziunile naturii nu sînt tranşante, ca cele ale artei: „Între două clase sau două genuri vecine, există specii intermediare care par a nu aparţine nici uneia, nici celeilalte"[19]. La drept vorbind, se simte aceeaşi dificultate în situarea unui mare număr de opere de artă sau de opere literare ale epocii în genurile clasice. Am amintit acest lucru cu privire la Diderot; autorul *Visului lui d'Alembert* ne poate fi, de altfel, de folos încă o dată. Oare marea sa idee nu este aceea a continuităţii absolute între fiinţe? Se trece fără tranziţie definită de la animal la plantă, de la materia fără viaţă la materia vie. „Toate fiinţele circulă unele în altele, în consecinţă, toate speciile, totul este într-un perpetuu flux (...). Oricare animal este mai mult sau mai puţin om; orice mineral este mai mult sau mai puţin plantă; orice plantă este mai mult sau mai puţin animal. Nu există nimic precis în natură..."[20]. O statuie ne poate sluji drept hrană: e suficient să o pulverizăm, să amestecăm această pudră cu humus, să semănăm în ea plante care se hrănesc cu pămînt şi să ne nutrim: „Adevăr sau minciună, îmi place această trecere a marmurii

[17] GUYENOT, *ibid.*, p. 370.

[18] *Ibid.*, p. 371.

[19] *Ibid.*, p.. 384.

[20] *Rêve de d'Alembert*, ed. Pléiade, p. 929.

la humus, a humusului la regnul vegetal, iar a regnului vegetal la cel animal, la carne"[21], puţin ne interesează aici că Diderot a anticipat sau nu concepţiile filozofice sau ştiinţifice confirmate sau redescoperite de ştiinţa modernă. Pentru noi a fost de ajuns să arătăm concordanţa dintre anumite aspecte ale gîndirii şi expresiei plastice a secolului al XVIII-lea.

Concluzie

Am încercat să desprindem, în acest capitol, semnificaţia rococoului în funcţie de societatea a cărei expresie este şi la a cărei formare a contribuit. Arta, concomitent, răspunde unei cerinţe şi determină exigenţe. O epocă este reflectată în arhitectura sa, iar aceasta, prin coerenţa, prin stabilitatea pe care o conferă formelor morale şi intelectuale, tinde să perpetueze caracterele epocii. Nu trebuie căutate cauzele prime ale acestui proces: activitatea artistică este, printre altele, o activitate socială; „spiritul"unei vremi este determinat de cauzalităţi circulare, artiştii acţionînd cînd ca factori de coeziune ai corpului social, cînd ca fermenţi de dezintegrare. Dacă schemele formale ale rococoului apar începînd cu sfîrşitul domniei lui Ludovic al XIV-lea, e de crezut că nici Meissonnier, nici Boucher nu ar fi putut perfecţiona, dezvolta forme inventate de către ornamentiştii generaţiei precedente, fără chemarea unei societăţi rafinate, hedoniste, feminizate şi jucăuşe. Invers, formele

[21] *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, ed. Pléiade, p. 905. Diderot care era chinuit mai mult ca oricine de demonul analogiei, ar fi putut servi de asemenea ideea noastră referitoare la mitul miniaturii. Ideea *homunculus*-ului ghemuit în embrion, imaginat de biologii vremii şi pus în scenă în mod hazliu în *Tristram Shandy*, de către Sterne, reapare în *Rêve de d'Alembert*, sub forma omului care se descompune „într-o infinitate de oameni atomici." Fără îndoială asupra acestui punct nu d'Alembert, ci Diderot este cel care visează, după cum afirmă Paul VERNIÈRE, în ediţia sa critică a lucrării *Rêve de d'Alembert* (Paris, 1951),

activităţii practice şi meditative se înfiripă în ultimii ani ai secolului al XVII-lea şi vor tinde să se transforme atunci cînd creaţia artistică va propune structuri noi, cînd, de exemplu, un Cochin va spune: „Nu există altceva decît unghiul drept care să poată produce o impresie bună (1753)".

Dacă admitem prioritatea franceză în geneza stilului Ludovic al XV-lea, vom cădea de acord că societatea franceză este aceea care trebuie examinată spre a ajunge la cea mai largă înţelegere a acestui subiect[22]. Rămîne să fie înlăturată dubla dificultate ridicată de metoda pe care am adoptat-o, nu fără intenţie polemică. Am fost determinaţi (capitolul III), de o analiză pur formală, să definim drept „rococo" un număr anumit de monumente germanice considerate ca baroce de către mai mulţi istorici de artă. Cum să explici, prin urmare, soarta acestui stil în regiuni despre care se poate *a priori* presupune că au fost din punct de vedere cultural deosebite faţă de Franţa, patria de origine a stilului, şi cum să explici, pe de altă parte, că Germania a fost cea care a produs exemplele cele mai caracteristice pentru acest stil?

Înainte de a răspunde la aceste obiecţii, se cuvine să amintim faptul, fundamental, al hegemoniei franceze în secolul al XVIII-lea. Se ştie că Louis Réau a pus în lumină dimensiunile acestei francizări a Europei, fenomenul culminînd — să notăm acest lucru — în jurul anului 1750[23]. Réau adună impresionante mărturii, începînd cu cea a lui Caraccioli, care i-a furnizat titlul lucrării sale: *Paris, modelul naţiunilor străine, sau Europa franceză*[24]. „Odinioară totul era roman, azi totul este francez", scria acest diplomat italian, în 1776: dar, deja în 1738, un corespondent de la *London Maga-*

[22] Reamintim că este vorba de demonstraţia pe care a făcut-o Fiske KIMBALL, *op. cit.*, acceptată de BAUER, *op. cit.*: „Primatul Franţei nu trebuie în nici un caz să fie contestat" (p. 74).

[23] Louis RÉAU, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, 1951, ed. orig. 1938.

[24] *Ibid.*, p. 1.

zine nota: „Ridicola imitare a francezilor a devenit boala epidemică a acestui regat (...); hainele, mobilele noastre, pînă și hrana noastră, totul trebuie să ne vină din Franța"[25]. Germania a fost prima care a căzut în *Nachahmung der Franzosen* — imitarea francezilor. Începînd din anul 1687, Christian Thomasius constata: „Astăzi, la noi, totul trebuie să fie de proveniență franceză: franțuzești hainele, mîncarea, limbajul, franțuzești moravurile, franțuzești viciile"[26]. Tot în Germania s-au manifestat, cu cea mai mare virulență, primele reacții galofobe. Cînd Rivarol, în celebrul său *Discurs asupra universalității limbii franceze* (1784), premiat de Academia din Berlin, va afirma că „se pare că a venit timpul să se spună lumea franceză, așa cum se spunea altădată lumea romană", el va vorbi mai mult pentru trecut decît pentru viitor.

Trebuie să precizăm trei lucruri referitor la această idee a Europei franceze. În primul rînd, este vorba de hegemonia culturală, căci pe plan tehnic și politic Anglia este cea care are întîietatea. În al doilea rînd, și, desigur, datorită faptului că influența franceză nu a fost, pe atunci, impusă prin forță, cum va proceda Napoleon, difuzarea culturii pariziene a fost cu atît mai mare cu cît ea răspundea unui gust spontan. În sfîrșit, hegemonie nu înseamnă monopol: de drept, dacă nu în fapt, Italia rămînea învățătoarea Europei în domeniul plastic și muzical; gustul francez care, de altfel, avea alte lecții de propus decît cele ale rococoului, nu a domnit singur. Pentru a ne mărgini la Germania, trebuie să ne ferim să proiectăm în trecut o repartizare a forțelor naționale inspirată de o schemă geopolitică anacronică: puterea și originalitatea Austriei, inspiratoare a unei „civilizații danubiene" nu se poate să nu fie recunoscute, atunci cînd examinăm situația culturală a Germaniilor din secolul al XVIII-lea. Din Viena, de la Salzburg, și din Praga, la fel ca și din Italia, vin, în Germania

[25] *Ibid.* p. 320.

[26] *Ibid.*, p. 3.

de sud, marile lecții artistice. La Vierzehnheiligen, Neumann, născut la Eger, găsea, pe colina opusă, somptuoasa biserică din Banz, opera lui Johann Dientzenhofer, fratele lui Cristoph, autor al capodoperei pragheze Sfîntul Nicolae din Mala Strana — acest exemplu printre altele.

Așa stînd lucrurile, succesul rococoului în Germania se oferă sociologiei artei pe un plan dublu: „latură curte și latură grădină", adică, pe de o parte, arhitectură de curte și de societate; pe de altă parte, arhitectură rurală și populară. Distincția este comodă, de altminteri uzuală, și este tentant să confrunți castelul rococo cu biserica barocă[27]. Realitatea este mai complexă. Versailles nu era singurul model propus prinților cuprinși de mania construcțiilor; de altfel, ilustra reședință nu este lipsită de aspecte baroce. Viena, al cărei prestigiu l-am amintit mai sus, avea de propus sute de exemple ale unui baroc de curte, pe care castelul de la Würtzburg ni-l amintește prin multe trăsături, Neumann învățînd lecția lui Hildebrandt ca și pe cea a lui Boffrand. Răsfoind albumele lui Decker[28], ne dăm repede seama că aceste palate imaginare datorează puțin clasicismului și nu anunță deloc rococoul. Pe de altă parte, nu este totdeauna posibil să se distingă, în speță, un domeniu civil de un domeniu religios, căci adeseori aceiași artiști lucrează în ambele părți. Pe deasupra, numeroși clienți sînt în același timp clerici și prinți, prințul întrecînd chiar, uneori, pe cleric.

În cazul operelor cu destinație civilă — ca Amalienburg, „folie" și loc de întîlnire de vînătoare al

[27] Cf. Pierre DU COLOMBIER, în *Histoire de l'art*, sub conducerea lui Léon DESHAIRS, *op. cit.*, tom II, p. 152.

[28] *L'Architecte princier ou Architectura civilis, montrant comment on peut construire convenablement et décorer d'après la manière actuelle les palais des grands princes et seigneurs, avec leurs cours, maisons de plaisance, jardins, grottes, orangeries, etc.* (...) *inventé et dessiné par Paulus Decker*, 3 vol. in-folio, Augsburg, 1711—1713. După părerea noastră, doar planșa a 16-a din prima parte dovedește o sprinteneală a decorului care anunță rococoul.

prințesei Amalia, soția electorului Karl-Albert — prezența rococoului nu are, evident, nimic ieșit din comun. Curtea din München a fost, fără îndoială, una din cele mai receptive față de influența franceză și climatul social de acolo a fost determinat din plin de modelele pariziene. „Curtea din Bavaria, notează Pöllnitz, este, fără îndoială, cea mai galantă și cea mai rafinată din Germania. Avem în prezent acolo comedie franceză, bal și divertisment, în fiecare zi"[29]. Arhitectul preferat al lui Karl-Albert (1726—1745) a fost François Cuvilliés, născut la Soignies, paj la curtea lui Max-Emmanuel (1679-1726). Acesta din urmă, mult timp exilat la Paris, l-a trimis el însuși pe Cuvilliés la Blondel, în 1720, pentru a-și desăvîrși acolo o formație însușită în primul rînd de la Effner, acesta din urmă elev al lui Boffrand. Filiația, aici, este absolut clară. S-ar putea schița altele, de exemplu, pentru castelul de la Wilhelmstal, în Hessa, altă bijuterie a rococoului, datorată întîlnirii dintre francezul Charles du Ry și Cuvilliés. La Potsdam, la curtea lui Friedrich al II-lea, decorul rafinat al castelului din oraș și de la Sans-Souci este opera lui J.-A. Nahl, format la Strasburg. În fiefurile ecleziastice ale Schönborn-ilor, elementele de influență directă, mai puțin numeroase, nu sînt neglijabile; prințul-episcop de Würtzburg îl trimite pe Neumann la Paris să supună lui Robert de Cotte și lui Boffrand planurile reședinței sale. Pe Neumann îl reîntîlnim la Brühl, unde electorul de Colonia îi folosește ca decoratori pe Leveilly și Cuvilliés, care construiește, în parcul desenat de Girard, pavilionul de la Falkenlust.

Este cert, de altfel, că influența franceză nu se măsoară exact după naționalitate sau după formația parizianã a artiștilor. Alți factori de difuzare sînt în joc. Dl.Vanuxem a arătat importanța tipăriturilor de stampe pentru vulgarizarea motivelor rocaille. La Augsburg, mai ales, centru al gravurii, culegerile lui Bérain, Mondon, Lajoue, Boucher etc.,

[29] *Mémoires*, t. II, p. 21.

sînt imediat falsificate și imitate[30]. Faptul, semnalat de dl.Vanuxem, că anumiți editori propuneau modele rocaille pentru decorarea de biserici, lămurește problema rococoului religios. Numai biserica din Wies ar fi suficientă să demonstreze, împotriva lui Réau, că arhitectura de curte nu este singura „venită din Franța"[31]. De altminteri, în acest caz precis, există din nou un fir conducător: J.-B. Zimmermann, pictor al curții din München, colaborator al lui Cuvilliés, a participat la decorarea bisericii construite de fratele său Dominic. Aspectul rococo de la Schäftlarn, biserică începută de Cuvilliés, continuată de Gunetzrhainer și terminată de Fischer, datorează, de asemenea, mult stucurilor lui J.-B. Zimmermann. Acest exemplu tinde și el să arate aspectul colectiv al multor realizări și indică, de asemenea, că nu există o prăpastie între partizanii gustului austro-italian și partizanii gustului francez. Dacă vorbim de artă „franceză", acest lucru nu are nimic din ceea ce este îngust național. Rococoul a fost francez tot așa cum clasicismul și barocul au fost italiene; aceste stiluri s-au europenizat prin ceea ce conțineau universal în ele. Că rococoul a înflorit în biserici aparținînd unor ordine religioase (benedictini, premontrezi, cistercieni), nu este mai surprinzător decît fenomenul actual de adap-

[30] *Note sur les contrefaçons de gravures et ornements français au XVIII-e siècle, à Augsbourg, et sur leur influence en Souabe*, în *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, anul 1952, Paris, 1953, pp. 29—35.

[31] L. RÉAU, *L'Europe française...*, *op. cit.*, p. 278. Lous Réau citează alături Vierzehnheiligen și Melk. Cum să nu vezi diferența de stil între aceste două biserici? Este adevărat că autorul, ca mulți dintre istoricii francezi, minimalizează latura franceză a rococoului. A se vedea și Pierre DU COLOMBIER, *L'Architecture française en Allemagne au XVIII-e siècle*, Paris, 1956: „Minunată înflorire a arhitecturii religioase baroce în țările catolice din Germania, o arhitectură care datorează foarte puțin Franței și aproape totul Italiei" (p. 8). Pentru noi, ceea ce ține de Italia (Weingarten, Teatinii din München) nu este tocmai ceea ce e minunat din această înflorire.

tare, la arhitectura de biserici, a unor forme inventate pentru construcţii industriale, hangare de avioane, viaducte, baraje, etc. „Arta privată a nobililor“ (definiţie a rococoului dată de Max Rose), exprimînd idealul estetic al momentului, a fost pur şi simplu transpusă în domeniul religios şi popular.

Dacă aceste biserici evocă saloanele, tot aşa cum bisericile baroce amintesc palatele, iar bisericile romanice cetăţuile feudale, în aceasta nu există nimic scandalos pentru estetică (punctul de vedere teologic nu este treaba noastră). Punerea de acord între forme şi funcţie a putut corespunde unei stări de sensibilitate religioasă. Formele artei nu sînt religioase în sine. Pînă în secolul al XIX-lea, care marchează de altfel eşecul arhitecturii, nu a existat o artă rezervată domeniului profan şi o artă rezervată domeniului religios. Semnificaţiile expresive ale unui stil se pretează a fi folosite în orice scop. Intimitate, festivitate, feminitate, pot fi deviate în sensul mistic. „Graţia“ nu ar avea şi ea, la urma urmelor, o conotaţie religioasă? Un estetician cu spirit de pătrundere, azi uitat, Louis Juglar, nu s-a sfiit să spună, într-un moment în care istoricii de artă francezi negau complet acest rococo religios din Germania de sud: „El nu ajunge pînă la acea bucurie, exuberanţă, graţie surîzătoare a stilului Ludovic al XV-lea, care apare mai ales în ţările catolice şi pare străin sau accidental în ţările protestante, stil care este pentru noi semnul unei stări de spirit în care catolicismul, înţeles într-un anume fel, avea o mare pondere. De aceea ni se pare legitim că unele biserici au fost construite sau decorate şi că s-a compus muzică bisericească în acest stil“[32]. Biserica din Wies, „floa-

[32] L. JUGLAR, *Le style dans les arts et sa signification historique*, Paris, 1901. În notă, la p. 274, autorul recomandă „să se viziteze, în privinţa acestui punct de vedere, Bavaria, Tirolul, în special satele“.

rea de graţie a oamenilor săraci“[33], a fost, fără îndoială, însufleţită de un spirit şi primită de o societate „care nu prezintă deloc deosebiri profunde faţă de condiţiile care au favorizat barocul Europei danubiene“[34]. Desigur! Dar se poate crede că în aceste ţinuturi din Bavaria de sus, la un secol după tratatele din Westfalia, necesitatea unui stil de cucerire şi de eroism făcîndu-se mai puţin resimţită, stilul clipei fericite vine la timp spre a exprima o formă nouă a sentimentului religios.

În legătură cu cea de a doua dificultate, care se referă la motivele pentru care acest stil francez şi-a aflat desăvîrşirea în Germania mai mult decît în patria sa de origine, ne vom limita la o serie de observaţii. Să ne întoarcem, mai întîi, spre Franţa. Trebuie spus, în primul rînd, că dacă Germania are întîietate prin cantitatea şi valoarea unei *arhitecturi rococo* integrale, totuşi, stilul rococo, a avut, ca fenomen cultural global, cel mai mare răsunet în Franţa[35]. Apoi, în domeniul strict artistic, realizările franceze au supravieţuit în număr mult mai mic decît în Germania (jafuri în timpul Revoluţiei sau în numele arheologiei). În sfîrşit — căci rămîne valabil, ţinînd seama de ceea ce s-a pierdut, că în Franţa rococoul a fost un gen relativ limitat — dezvoltarea stilului a fost, aici, mereu chinuită

[33] Cf. Gisèle QUITTNER-ALLATINI, *Fleur de grâce*, Paris, 1933. În acest roman ciudat, care se învîrte în jurul artei baroce şi a rococoului, se poate citi, relativ la biserica din Wies, p. 82: „Miracol! exclamă esteţii din secolul al XX-lea, care abia acum încep s-o descopere. Dintotdeauna, ţărani şi preoţi de la ţară o numesc Floarea noastră de graţie.“

[34] Cf. Victor-L. TAPIÉ, *Le Baroque, op. cit.*, p. 117. Semnalăm, totuşi, această mărturisire: „Peste tot (în Bavaria), sate bune, ţărani înstăriţi, bine îmbrăcaţi, bine hrăniţi (...); ţăranul este aici înstărit şi poate că nu există în Germania altul mai fericit (...); recolte bogate, din care locuitorii pot să se hrănească timp de trei ani.“ (*Journal d'un voyage en Allemagne fait en 1733*, de G.—A.—H. GUIBERT, Paris, 1803).

[35] Cf. H. SEDLMAYR, *Zur Charakteristik des Rokokos*, *loc. cit.*, p. 347.

de tradiția academică, iar, în ce privește virtualitățile religioase, de tradiția de gravitate a catolicismului francez. În Germania, antecedentele nu au fost aceleași: acolo existau puține monumente clasice, iar barocul din secolul al XVII-lea, realizat în mare parte de străini, nu apărea ca o moștenire națională, contrariu clasicismului francez. Astfel, artiștii și clienții lor au putut accepta fără mustrări de conștiință formele modei de la Paris. Divizarea politică a fost de asemenea un minunat agent de emulație: rivalitate a prinților și a prelaților între ei, supralicitare a artiștilor în raport cu modelele franceze[36] etc. În sfîrșit, aspectul ireal și conținutul fantastic al rococoului au putut corespunde laturii intravertite a sufletului german[37]; în această privință, experiențele decorative au fost poate elementele pregătitoare ale raporturilor pe care romantismul le-a întreținut cu visul.

Dacă limitele lucrării nu ne-ar fi interzis, am fi putut încă arăta originalitatea rococoului germanic în general și diversitatea formelor sale, în funcție de temperamentele artistice și specificul regional (Vierzehnheiligen are un specific mai aristocratic, Wies o savoare mai naivă și mai populară). Nu am dorit decît să situăm rococoul „în această epocă de necrezut în care occidentalul fără complexe nu se simțea stînjenit să trăiască"[38].

[36] Istoria construcției bisericii Vierzehnheiligen (descrisă în detaliu de TEUFEL, *op. cit.*,) nu este decît o succesiune de rivalități între artiști și clienți. Biserica este astfel axată, încît din altarul principal să se poată zări, prin baldachinul altarului central și golul portalului, silueta mînăstirii din Banz!

[37] Asupra influenței concepției lutheriene a „regatului interior", a se vedea Robert MINDER, *Allemagnes et Allemands*, Paris, 1948.

[38] Tanneguy de QUÉNETAIN, *Le feu d'artifice du baroque allemand, loc. cit.*, p. 68.

Concluzie

CATEGORII ESTETICE ȘI CATEGORII ISTORICO-STILISTICE

Spre sfîrșitul domniei lui Ludovic al XIV-lea, odată cu zorii noului secol, se pregătește imperiul estetic al unui stil nou. Ia naștere o categorie estetică.

RAYMOND BAYER[1]

Nu este de datoria mea să spun dacă lucrarea de față își atinge pe deplin obiectivele vizate, dar să-mi fie permis să rezum marile etape ale demonstrației și să subliniez concluziile generale pe care ea le implică. Au fost abordate trei probleme fundamentale; au fost propuse trei soluții.

Am arătat, în partea introductivă (cap. I și II), ciudatele avataruri ale unei idei. *Problema barocului* a ajuns, în cursul ultimului deceniu, la un înalt nivel de complexitate, greu de depășit. Cu privire la încercările actuale de limpezire, acest studiu tinde să simplifice problema barocului, restrîngînd cîmpul de aplicare al termenului. Nu m-am mulțumit cu un răspuns negativ. Nu numai că am arătat că, dacă extragi definiția barocului, cum și trebuie făcut, din artă, și mai ales din arhitectură, din *seicento*-ul roman, nu este posibil să o extinzi la o producție artistică proprie secolului al XVIII-lea, care este denumită rococo; dar am definit, în plus, în mod pozitiv, rococoul, contribuind în acest fel, sper, să fie pus din nou pe calea cea bună un studiu căruia prezenta lucrare, cert, nu ar putea pretinde că i-a adus ultimul cuvînt.

Conceptul de baroc, în măsura în care poate fi folosit în morfologia istorică, nu prezintă interes

[1] *Essais sur la méthode en esthétique*, Paris, 1953, p. 173.

decît atît cît permite reducerea la unitate a unui anumit număr de fapte. Or, chiar restrîns la secolul al XVII-lea[2], barocul nu poate fi extins asupra tuturor aspectelor culturale din această perioadă. El desemnează precis un mare număr de activităţi convergente, în special artistice, dar nu pe toate. Nu poate fi vorba nici de a reduce la rococo totalitatea faptelor din secolul al XVIII-lea. Nu se poate vorbi de o „epocă rococo", decît prin metonimie, ca în expresiile „secolul saloanelor", „epoca luminilor" etc. Aceasta mă obligă să reamintesc că nu am avut niciodată intenţia, nici în ceea ce priveşte arhitectura germană din secolul al XVIII-lea (cap. III), nici în ceea ce priveşte secolul al XVIII-lea francez în general (cap. IV), să reduc toate caracteristicile epocii respective la ideea de rococo. Dar s-a putut constata că stilul decorativ denumit în mod tradiţional „Ludovic al XV-lea" sau rococo nu este un fenomen lipsit de legătură cu alte forme ale activităţii practice sau de gîndire.

O astfel de extindere dată termenului de rococo implica, după cum am văzut, o altă problemă estetică fundamentală: aceea a *evoluţiei stilurilor*. Dacă rococoul nu este faza finală a unui proces început în arta italiană a secolului al XVII-lea, cum a dovedit-o analiza formală a operelor citate frecvent în sprijinul acestei teze, trebuie să tragem concluzia că „legea creşterii" stilurilor nu se verifică tocmai în acest caz. Mai exact, ireductibilitatea rococoului la baroc aminteşte că „viaţa formelor" îndrăgită de Focillon este un principiu de explicare necesar, dar nu suficient. În mod abstract, se poate imagina un baroc al barocului. Se poate gîndi că formele lui Borromini şi ale lui Guarini erau susceptibile de un superlativ. În orice caz, nici la Wies şi nici la Vierzehnheiligen nu trebuie căutat acest ultrabaroc. Biologia artei cere contraponderea unei sociologii a artei. Dacă formele scapă mediului lor şi tind să trăiască pentru ele însele, ascultînd de o logică internă, ele sînt totuşi

[2] Ţinîndu-se seama de prelungirile însemnate în secolul al XVIII-lea.

permanent supuse variaţiilor mediului. Or barocul, nefiind el însuşi predeterminat de Renaştere, corespundea prea mult unui tip de societate pentru a nu tinde să dispară odată modificate fiind condiţiile de existenţă şi idealul acelei societăţi. Nu este vorba de a nu recunoaşte caracterul instaurator al artei, caracter real, dar căruia i se exagerează uneori importanţa, ci de a supune formele ei unei a doua viabilităţi, oarecum extrinsecă, şi anume aceea a societăţilor.

A lega arta de mediul ei este unicul mijloc de a recunoaşte această libertate, pe care o neagă evoluţionismul stilistic care deduce fiecare moment din antecedentul său. Artistul, într-adevăr, contribuie, potrivit geniului său, la crearea, modelarea, menţinerea, deformarea, răvăşirea modelelor colective, care îl orientează pe el însuşi. Inventatorii decorului *rocaille* nu sînt pur şi simplu un soi de oglinzi. Am demonstrat suficient (cap. IV) că formele habitatului au influenţat enorm pe locuitori, aşa cum aceştia, la rîndul lor, au impus respectivul habitat.

Rămîne a treia problemă, cea a *omogenităţii eventuale a frumosului*, problemă care nu putea, nici o clipă, pe parcursul expunerii noastre, să fie dată uitării. Am văzut (cap. I şi II) că multe teorii despre baroc se bazează, conştient sau nu, pe o concepţie dualistă a valorii estetice. În prezent, arta barocă este considerată prea des drept artă anticlasică, barocul ocupînd, într-o anumită măsură, în conştiinţa oamenilor, locul romantismului. S-a ajuns să se opună, astfel, dacă nu întotdeauna cu naivitatea lui Cordier de Launay (cap. II, partea I), cel puţin într-un limbaj plin de echivocuri, două stiluri care, nici în fapt[3], nici, mai ales, în drept, n-au avut în vedere valori antagoniste.

A concepe două categorii de *frumos*, în mod radical divergente, înseamnă a concepe integritatea uneia în detrimentul integrităţii celeilalte. Barocul,

[3] Cf. V.-L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, *op. cit.*, *passim*.

în ceea ce invocă el drept pozitiv pentru a se justifica, își însușește astfel puteri care nu sînt în esență străine clasicului. Se ajunge să se sustragă din operele clasice valorile de „viață", de „mișcare", de „decor", de „fantezie" etc., pentru a le trece pe seama barocului. Prin forța împrejurărilor, ne dăruim atunci un clasicism mutilat în mod arbitrar. În același fel, tot insistîndu-se asupra „exagerărilor", „ostentației", „profunziunii" etc., operelor baroce, se riscă să se piardă din vedere caracterul relativ al acestor calificări. Artistul nu poate, sub amenințarea eșecului, să năzuiască la dezordine, ca atare.

Dar nu îi este interzis să manifeste o anumită atenuare a „armoniosului", valoare clasică, și nici să prefere cutare tip de unitate în locul alteia. A face din baroc o căutare a agitației de dragul agitației, și a admite în același timp caracterul pozitiv al acestui demers, înseamnă în mod necesar să acorzi preferință formelor sale cele mai dezordonate. Invers, dacă se presupune clasicul polarizat prin contur, prin ceea ce forma are mai stabilizator și delimitator, trebuie ca optimumul acestei arte să se situeze în speciile sale cele mai lipsite de viață.

Bineînțeles, diadele nu constituie un obstacol pentru adevăr decît dacă se reifică termenii. Am folosit din belșug aici, în analiza comparată a clasicului, barocului și rococoului în arhitectură (cap. III) perechile de contrarii, printre cele mai tradiționale în estetică, dar am fost atent întotdeauna ca să nu preiau din aceste noțiuni decît funcția lor instrumentală. Cînd, de exemplu, am calificat construcția barocă drept „dezechilibrată", am făcut-o conștient că această tendință, periculoasă în sine pentru arta arhitectonică, nu se justifică decît prin tendința contrară echilibrului. Cu alte cuvinte, nu *există* decît un baroc relativ. Ar fi tentant de adăugat, pentru simetrie, că nu există decît clasic relativ. Dar natura clasicului este diferită. Clasicul este starea *normală* a artei (de unde tendința clasicismului spre dogmatism, adică spre academism). Autorului acestor rînduri îi place prea mult barocul și rococoul pentru a

nu-și da seama de importanța a ceea ce a afirmat acum. Clasicul este starea normală, în sensul că idealul artistic va fi întotdeauna convergența efectelor prin plenitudinea mijloacelor. Clasicul năzuiește către această rară întîlnire, către această perfecțiune; dar el știe că reușita implică anumite renunțări, tehnicile de artă fiind ceea ce sînt. Nu este bine ca arhitectura să fie prea „picturală", nici ca ea să se joace prea mult timp cu imperativele sale majore. *Gesamtkunstwerk*-ul, într-adevăr în stare să ne copleșească cu o iluzie de absolut, nu confuzia mijloacelor e ceea ce-l instaurează, ci perfecțiunea funcției lor.

Situînd deci clasicul într-o poziție centrală, am spus suficient în acest sens pentru a putea ghici importanța sa esențială în ordinul valorilor estetice. Clasicul tinde spre ceea ce se numește frumos. De aici, fiind vorba de arhitectură, rezultă căutarea echilibrului și a stabilității, printr-o construcție care să-i rămînă mărturie, de aici efortul de a realiza un spațiu armonios și rațional, totul spre a aduce o fericire pe măsura omului. Barocul, prin atenuarea expresivă a măiestriei, prin tendința către rupturile spațiale, prin neliniștea spirituală pe care o declanșează, tinde către sublim, concomitent în cele două direcții arătate de Kant: forță și măreție.

Se poate vedea avantajul considerabil al întîietății *de drept*, pe care i-o recunoaștem clasicului, bazîndu-ne, credem noi, pe natura lucrurilor. Reconsiderat în mod legitim, nu ca un pol, ci ca un centru, el este susceptibil de a fi modalizat într-un alt sens decît barocul. Echilibrului *de deficiență*[4] îi corespunde acest echilibru de *sporire*: grația. Dublă căutare a echilibrului: una într-un sens al unei armonii care se face și se desface; cealaltă, în sensul unei armonii *parabolice*, corectîndu-și *moliciunea* prin *virtuozitate*, tensiunea prin relaxare. Aceste construcții ușoare, în care totul

[4] Cf. R. BAYER, *L'esthétique de la grâce*, Paris, 1934, și *Traité d'esthétique*, Paris, 1956, pp. 223–230; cuvintele subliniate trimit în mod expres la analizele lui Bayer.

se ţine laolaltă ca prin miracol, aceste spaţii labile şi totuşi coerente, acest mod de a enerva delicatul prin picant, toate acestea se potrivesc cu graţia. Cît de ambivalent geniu este cel al graţiei! Fiindcă trebuie fără încetare compensată nepăsarea prin economie, uşurinţa prin performanţă, indecizia prin precizie.

Între artificiu şi dezinvoltură, echilibrul nu este întotdeauna obţinut. De aceea, trebuie să dăm o considerabilă limitare apropierilor pe care le-am schiţat mai sus. Ceea ce se conturează în pragul secolului al XVIII-lea, în arabescurile lui Lepautre şi a emulilor săi, în pictura lui Watteau, nu este, la drept vorbind, graţia, nu este o categorie estetică: este rococoul, categorie istorico-stilistică. Eu nu socot că categoriile estetice sînt esenţe pur reflexive, cum susţine Dl. Souriau[5]. Fără îndoială, este absurd să se creadă că un anumit artist, creînd o anumită operă, a dorit să realizeze graţia în general. Graţia este susceptibilă de modificări. Există graţii emoţionante şi graţii picante, graţii voite şi graţii naive. Există, de asemenea, dovedită drept unică, graţia lui Watteau, şi această esenţă singulară face o lume din *Firma* sau din *Îmbarcarea*. Dar noi nu putem comunica cu aceste lumi graţioase, iar aceste lumi nu ar fi putut, ele însele, fără îndoială, să se întemeieze, dacă categoriile nu ar fi fost, într-o oarecare măsură, anterioare experienţei[6].

Rococoul, notă fundamentală a unei serii de opere istoric situate, este una din epifaniile graţiei. Dar trebuie bine văzută dispersarea colorăţiei sale, prin prisma viziunilor singulare. Regrupînd toate operele stilului, putem să-i determinăm, să-i gustăm, desfătîndu-ne, savoarea. Fiecare operă este ireductibilă, desigur, dar, în măsura în care toate se organizează în stil, ele se sprijină reciproc. Există o artă a secolului al XVIII-lea, cu o dominantă, care este graţia. Boucher a putut să se

[5] *Art et vérité*, în *Revue philosophique*, ianuarie 1933.

[6] Fie ca un dat absolut, fie ca o moştenire istorică, nu are importanţă.

complacă în drăgălăşenie, Frago în spilcuială; Neumann este mai elegant decît Zimmermann, dar acesta verifică, în cel mai înalt grad, superioritatea imaginaţiei asupra înţelegerii, aspect subiectiv al graţiei[7]. Este absurd să fragmentezi la infinit valoarea estetică. Drăgălăşenia este o nuanţare a graţiei, ca şi suavul sau preţiosul. Afinităţile erotice ale graţiei sînt cunoscute. Toate aceste subcategorii nu fac decît să desemneze, prin substantive, aspecte ale graţiei, iar această demultiplicare este utilă, pentru că graţia completă se prezintă rar în stare pură. O asemenea distincţie lămureşte, după părerea mea, faptul că s-a putut trăi şi se poate retrăi dintr-o artă ale cărei anumite manifestări, luate izolat, au dezamăgit şi dezamăgesc. O vorbă de duh poate salva o anecdotă necuviincioasă. În acelaşi mod, cutare pictură nu îşi datorează aerul searbăd decît faptului că este lipsită de un cadru în care un anumit ornament i-ar asigura trăsătura nervoasă.

Primatul graţiei în rococo este poate şi mai evident cînd ne gîndim la eşecurile acestei arte. Plăpîndul, cochetul, manieratul etc. sînt antonime de calităţi inerente graţiei. Ar trebui poate chiar spus că o căutare permanentă şi unică a graţiei este mai periculoasă decît o căutare a sublimului. E de observat, în orice caz, că stilurile sublimului se menţin mai mult timp decît stilurile graţiei[8]. Fără îndoială, a fost nevoie de un uimitor concurs de împrejurări — înainte de toate, această certitudine a unei fericiri iminente, de deplina stăpînire a tehnicilor, de o anumită efeminare a societăţii — pentru a ne putea permite o jumătate de secol de reuşită.

[7] Cf. Edgard-Maurice WOLFF, *Comment classer les valeurs esthétiques?* în *Revue de métaphysique et de morale*, octombrie 1948.

[8] P.-A. MICHELIS, *Esthétique de l'art byzantin*, *op. cit.*, pp. 19—21. Ţinem să exprimăm cît de mult datorăm lucrărilor lui P.-A. Michelis, care a fost primul ce a arătat interesul pe care îl prezintă categoriile estetice tradiţionale în filozofia istoriei artei.

Eu nu cred că unind astfel aceste entităţi istorice care sînt stilurile cu transcendenţa marilor categorii estetice am putea să riscăm reproşurile pe care le-am adresat noi anumitor teoreticieni ai barocului: să proiectezi ideea unui stil în absolut şi să spargi unitatea frumosului. Sublimul şi graţia, aşa cum le înţelegem noi aici, nu fac decît să verifice, într-o anumită măsură, caracterul primar şi central al frumosului. În acelaşi mod, barocul şi rococoul nu se definesc decît raportate la clasic. Se vede astăzi, din ce în ce mai bine, unitatea fundamentală a artei vremurilor moderne, de la Renaştere pînă la impresionism exclusiv. Este neapărat necesar să subliniem această unitate. Există un stil al Renaşterii, căruia barocul şi rococoul îi sînt, într-un fel oarecare, doar avataruri. Între Poussin şi Rubens, distanţa nu este aceeaşi ca între aceştia doi şi Picasso. Or, prin diateza lui proprie, constitutivă, stilul clasic (în sensul larg, pe care îl avea nu de mult) tinde spre frumos, prin privilegiu, tot aşa cum arta medievală tinde către sublim. Sublimul baroc şi graţia rococo primesc astfel o coloratură particulară.

Dar ceea ce interzice, în cele din urmă, evaziunea metaistorică, este inserarea acestei graţii şi a acestui sublim într-un context uman ireductibil. Nu numai prin valorile sale ilustrative (semnificaţie iconologică), dar şi prin valorile sale decorative (expresie formală), rococoul ne trimite permanent la o societate. O societate şi-a dorit şi a realizat aceste panouri de lemn gracile, aceste bibelouri delicate, aceste volute fragile, aceste arhitecturi de vis. Pe aceşti oameni, noi care sîntem atît de serioşi, putem să-i dispreţuim. Atîta frivolitate ne inspiră milă; această insolentă bunăstare constituie o ofensă pentru faimoasa noastră „dificultate de a exista". Dar iată! este de plîns astăzi — chiar şi astăzi — cel care ar declara că e total străin faţă de ceea ce un arheolog inspirat a numit, într-o zi, „epoca porţelanului"!

BIBLIOGRAFIE

N.B. În enumerarea de mai jos nu se vor găsi decît principalele studii consultate, îndeosebi cele avînd un raport direct cu diferitele subiecte examinate.

I. PROBLEMA BAROCULUI

BRINCKMANN A. E., *Esprit des nations. France—Italie—Allemagne*, Paris—Bruxelles, La Toison d'Or, 1943 (traducere din germană).

CASSOU J., *Apologie de l'art baroque* (*L'Amour de l'art*, septembrie-octombrie 1927).

CROCE B., *Storia della Età barocca in Italia*, ed. a II-a, Bari, 1946.

DE JOB Ch., *L'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Paris, 1884.

HAUSENSTEIN W., *Vom Genie des Barocks*, ed. a II-a, München, 1956.

FOCILLON H., *Vie des formes*, ed. a III-a, Paris, P.U.F., 1947.

HUEBSCHER A., *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls*, (*Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte*, XXIV, 1922).

MÂLE E., *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Armand Colin, 1932.

D'ORS E., *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1935 (traducere din spaniolă).

WEISBACH W., *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921.

WÖLFFLIN H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952 (traducere din germană).

*

BUTLER PH., *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.

CALCATERRA C., *Il problema del Barocco* (în A. Momigliano, *Questioni e Correnti di storia letteraria*, Milano, 1949).

CATTAUI G., *Baroque et Rococo* (*Critique*, 122, iulie 1957).

CERNY V., *Les origines européennes des études baroquistes* (*Revue de littérature comparée*, XXIV, 1, 1950).

CHARPENTRAT P., *Les Français devant le baroque* (*Critique*, 175, decembrie 1961).
* * * *Baroque* „Architecture universelle", Freiburg, 1964.
CLERCK S., *Le Baroque et la musique*, Bruxelles, 1948.
* * * *Le terme: baroque. Sa signification. Son application à la musique*, în „Le baroque musical" (vezi mai jos).
DESONAY F., *Baroque et baroquisme*, Bibliothèque d'humanisme et renaissance, tom XI, 2, 1949.
DUPRÉEL E., *Le Baroque et la philosophie* (*Revue internationale de philosophie*, 38, aprilie, 1949.)
FLEMING W., *The element of motion in baroque art and music* (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V, 2, 1946).
FRANCASTEL P., *L'Histoire de l'art, instrument de la propagande germanique*, Paris, Librairie de Médicis, 1945.
* * * *La Contre-Réforme et les arts en Italie à la fin du XVI-e siècle* (în *À travers l'art italien*, de mai mulți autori, Paris, 1949).
* * * *Baroque et classique, une civilisation* (*Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, XII, 2, 1957).
* * * *Baroque et classicisme, histoire ou typologie des civilisations?* (*Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, XIV, 1, 1959).
* * * *Le Baroque* (în *Atti del V Congresso internazionale di lingue e letteratura moderne*, Firenze, 1951, Florența, 1955).
FRIEDRICH C. J., *Das Zeitalter des Barock Kultur und Staaten im 17. Jahrhundert*, Stuttgart, 1956 (traducere revăzută de autorul lucrării *The Age of the Baroque* [*1610—1660*], New York, 1952).
* * * *Style as the principle of historical interpretation* (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV, 2, 1955).
GETTO G., *La polemica sul Barocco* (în *Letteratura e Critica nel Tempo*, Milano, 1954).
HAUTECOEUR L., *L'Art baroque*, „Club français de l'art", 1954.
HEYL B. C., *Meanings of baroque* (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIX, 3, 1961).
HUYGHE R. ș.a., *L'Art et l'Homme*, tom III, Paris, Larousse, 1961.
MANDROU R., *Le Baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale* (*Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, XV, 5, 1960).
MARK J., *The Uses of the Term „Baroque"* (*Modern Language Review*, XXXIII, 1938).
RAYMOND M., *Baroquisme et littérature* (în *La Profondeur et le Rythme*, „Cahiers du Collège philosophique", Paris, 1948).
REGAMEY P.-R., *Notes sur le baroque romain*, și ROQUES P., *Signification du baroque* („La Maison-Dieu", revistă de pastorală liturgică, 26, 1951).
REYNOLD G. (de), *Synthèse du XVII-e siècle, France classique et Europe baroque*, Paris, Editions du Conquistador, 1962).

ROUSSET J., *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1953.
ROY C., *Arts baroques*, „Encyclopédie essentielle", Paris, Delpire, 1963.
STECHOW W., *Definitions of the baroque in the visual arts* (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V, 2, 1946).
TAPIÉ V.-L., *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.
* * * *Baroque et classicisme* (*Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, XIV, 4, 1959).
* * * *Le Baroque*, Paris, P.U.F., 1957.
VANUXEM J., *L'art baroque*, în *Histoire de l'art*, III, „Encyclopédie de la Pléiade", Paris, N.R.F., 1965.
WELLEK R., *Concept of baroque in literary scholarship* (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V, 2, 1946).
* * * *Baroque et cinéma* (*Études cinématographiques*, 1—2, 1960).
* * * *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Berna, 1956.
* * * *Manierismo, Barocco, Rococò, Concetti e Termini*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, 1962.
* * * *Retorica e Barocco*, „Atti del III-e Congresso internazionale di Studi umanistici," Roma, 1955.
* * * *Revue des Sciences Humaines*, număr dedicat barocului, 55—56, iulie-decembrie 1949.
* * * *Du baroque au classicisme* („Bulletin de la Société d'Études du XVII-e siècle", nr. 20, 1953).
* * * *Le „Baroque" musical*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
* * * *Actes des Journées internationales d'étude du Baroque de Montauban*, Toulouse, 1965.

II. ESTETICA ARHITECTURII

ALAIN, *Les Arts et les Dieux*, „Bibliothèque de la Pléiade", Paris, N.R.F., 1958 (lucrări estetice).
BACHELARD G., *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.
BAYER R., *Essais sur la méthode en esthétique*, Paris, Flammarion, 1953.
BORISSAVLIEVITCH M., *Les théories de l'architecture*, ed. a II-a, Paris, Payot, 1951.
BRINCKMANN A. E., *Baukunst. Die Künstlerischen Werte in Werk des Architekten*, Tübingen, 1956.
CICHY B., *Art et secret des bâtisseurs. Les âges de l'architecture*, Paris, Editions du Pont-Royal, 1961, (traducere din germană).
GIEDION S., *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, 1946.
* * * *Architektur und Gemeinschaft*, „Rowohlts deutsche Enzyklopädie", Hamburg, 1956.
GILSON E., *Matières et formes. Poétiques particulières des arts majeurs*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1964.
GROMORT G., *Essai sur la théorie de l'architecture*, Paris, Vincent, Fréal et Co., 1942.

MICHELIS P.-A. *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, Flammarion, 1959 (traducere din greceşte).
SCOTT G., *The Architecture of Humanism*, Ed. Methuen („University Paperbacks"), Londra, 1961.
VAN LIER H., *Les Arts de l'espace*, Paris-Bruxelles, Casterman, 1959.
VOGT-GÖKNIL U., *Architektonische Grundbegriffe und Umraumerlebnis*, Zürich, 1951.
ZEVI B., *Apprendre à voir l'architecture*, „Cahiers Forces vives", Paris, Editions de Minuit, 1959, (traducere din italiană).

III. ISTORIA ARHITECTURII ÎN TIMPURILE MODERNE

BLUNT A., *Art and architecture in France. 1500—1700* „The Pelican History of Art", Melbourne — Londra — Baltimore, 1953.
BOURGET P. şi CATTAUI G., *Jules Hardouin-Mansart*, Paris, Vincent, Fréal et Co., 1956.
BRION M., *Ces palais où Dieu habite. L'architecture religieuse de 1400 à 1800*, Paris, Arthème Fayard, 1960.
CHASTEL A., *L'Art italien*, „Arts, styles et techniques", tom II, Paris, Larousse, 1956.
DESHAIRS L., (sub direcţia lui) *L'art des origines à nos jours*, 2 vol., Paris, Larousse, 1933.
FRANCASTEL P. (sub direcţia lui) *Les architectes célèbres*, tom II, Paris, Mazenod, 1959.
GERSTENBERG K., şi WAGNER E.-M., *Baukunst des Barock in Europa*, „Monumente des Abenlandes", Frankfurt-am-Main, 1961.
HAUTECOEUR L., *Histoire de l'architecture classique en France*, 9 vol., Paris, Picard, 1943—1951.
* * * *Histoire de l'art*, tom II, *De la réalité à la beauté*, Paris, Flammarion, 1959.
LAVEDAN P., *Histoire de l'art*, tom II, Paris, P.U.F., 1950.
MAGNI G., *Il barocco a Roma nell'architectura e nelle sculptura decorativa*, 3 vol., Torino, 1911—1913, (planşe).
PEVSNER N., *An Outline of European Arhitecture*, „Pelican", ed. a V-a, 1961.
PRÉCLIN E., şi TAPIÉ V.-L. *Le XVII-e siècle*, Paris, P.U.F., 1949.
PRÉCLIN E., şi TAPIÉ V.-L. *Le XVIII-e siècle*, partea a doua: *Lse forces internationales*, Paris, P.U.F., 1952.
REYMOND M., *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, Hachette, 1912.
SEDLMAYR H., *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Viena-München, 1956.
WITTKOWER R., *Art and Architecture in Italy. 1600—1750*, „The Pelican History of Art", 1958.

IV. ARHITECTURA DIN GERMANIA ÎN SECOLUL AL XVIII-lea

BOURKE J., *Baroque Churches of Central Europe*, Londra, ed. a doua, 1962.
CHARPENTRAT P., *Remarques sur la structure de l'espace baroque* („Nouvelle revue française", august 1961).
DU COLOMBIER P., *L'Art allemand*, („Arts, styles et techniques", Paris, Larousse, 1946).
DU COLOMBIER P., *L'Architecture française en Allemagne au XVIII-e siècle*, 2 vol. Paris, P.U.F.
ECKSTEIN H., *Vierzehnheiligen*, Berlin, 1939.
FAUCHIER-MAGNAN A., *Les petites cours d'Allemagne au XVIII-e siècle*, Paris, Flammarion, 1947.
FREEDEN (Von) M. H., *Balthasar Neumann, Leben und Werk*, Berlin, 1953.
HEGEMAN H. W., *Deutsches Rokoko*, „Die Blauen Bücher", Königstein in Taunus, 1958.
LIEB N., *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*, München, ed. a 2-a, 1958.
MIELK G., *Baukunst in Deutschland*, Dresda, 1961.
PINDER W., *Deutscher Barock. Die grossen Baumeister des 18. Jahrhunderts*, „Die Blauen Bücher", Königstein in Taunus, 1961 (ed. orig. 1911).
POWELL N., *From Baroque to Rococo. An introduction to Austrian and German Architecture from 1580 to 1790*, Londra, 1959.
REUTHER H., *Die Kirchenbauten Balthasar Neumanns*, Berlin, 1960.
RUPPRECHT B., *Die Bayerische Rokoko-Kirche*, Kallmünz, 1959.
SCHNELL H., *Die Münchner Kirchen des Barock und Rokoko* (în *Der Mönch im Wappen*, München, 1961).
TEUFEL R., *Vierzehnheiligen*, ed. a II-a Lichtenfels, 1957.
VANUXEM L., *Articles sur les abbayes de Souabe*, (în *Congrès archéologique de France*, CV-e Session, 1947).
Colecţia „Kleine Kunstführer" şi „Grosse Kunstführer", München—Zürich. În special: H. SCHNELL, *Weingarten*; *Die Wies*; *Ottobeuren*; H. REUTHER, *Vierzehnheiligen*.

V. ROCOCOUL ŞI SECOLUL AL XVIII-lea

BAUDOUIN F., *Rococoproblem* (în *Miscellanea Historica in honorem Alberti de Meyer*), Bruxelles-Louvain, 1946.
BAUER H., *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornamentmotivs*, Berlin, 1962.
BOEHM (Von) M., *Rokoko. Frankreich im 18. Jahrhundert*, Berlin, 1919.
GAXOTTE P., *Le siècle de Louis XV*, Paris, Arthème Fayard, 1933.
GONCOURT (DE) E. şi J., *L'art au XVIII-e siècle*, 3 vol., Paris, Charpentier, 1881—1882.

HATZFELD H., *Literature through Art. A new approach to French Literature*, New York, 1952.
HAVARD H., *L'Art à travers les moeurs*, Paris, Decaux, 1882.
HAZARD P., *La Pensée européenne au XVIII-e siécle, de Montesquieu à Lessing*, 3 vol., Paris, Boivin, 1946.
KIMBALL F., *Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo*, Paris, Picard, 1949 (traducere din engleză).
LAUFER R., *Style rococo, style des „Lumières"*, Paris, José Corti, 1963.
MAUZI R., *L'idée de bonheur au XVIII-e siècle*, Paris, Armand Colin, 1960.
MORNET D., *La pensée française au XVIII-e siècle*, Paris, Armand Colin, 1942.
RÉAU L., *L'Europe française au siècle des lumières*, Paris, Albin Michel, 1951.
ROCHEBLAVE S., *L'art et le goût en France de 1600 à 1900*, Paris, Armand Colin, 1923.
SCHOENBERGER A. şi SOEHNER H., *L'Europe du XVIII-e siècle. L'art et la culture*. Paris, Editions des Deux Mondes, 1960 (tradus din germană).
SEDLMAIER R., *Grundlagen des Rokoko-Ornamentik in Frankreich*, Strasburg, 1917.
STAROBINSKI J., *L'Invention de la liberté*, „Art, Idées, Histoire", Geneva, Skira, 1964.
SYPHER W., *From Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, 1960.
VERLET P., *Le Style Louis XV*, „Arts, styles et techniques", Paris, Larousse, 1942.
* * * *Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts* (Catalogul expoziţiei din München, 1958).

INDICE DE NUME

Abirached, 202, 231
Abraham (Pol), 104, 127
Adam (Antoine), 81, 233
Adhémar (Hélène), 210
Alain, 125, 126, 127, 136, 148, 159
Alberti, 144
Alembert, (d') 195
Algardi, 23
Altdorfer, 68
Appiani (Giuseppe), 105
Argan (G.C.), 85, 138, 151, 168
Argenson, (d') 233
Ariès, 222
Aristotel, 55, 243
Asam (fraţii), 95, 96, 118, 154
Askew, 26, 132
Aubert (Doamna), 217
Aubert (Marcel), 121
Aubigné (d'), 77
Audran, 206
Augustin, 56
Aveline (Antoine), 165

Bach (J.S.), 82
Bachaumont, 212
Bachelard, 135, 160, 161, 181, 182
Bacon (Francis), 36
Balandier, 183
Baldinucci, 23, 24
Baldung Grien, 68
Ballot (M.J.), 182, 188
Baltrušaitis, 134, 182
Barrès, 65
Barth (Hans), 85
Barton, 26
Bastide, (M. de), 20
Batteux, 225
Baud-Bovy, 51
Baudelaire, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 51, 56, 99, 100
Baudouin (P.A.), 215
Bauer (H.), 180, 226, 230, 240, 247
Baumgarten, 33
Bayer (Raymond), 126, 130, 255, 259
Bazin (Germain), 106, 167
Beausobre, 216
Bédier, 33, 191, 203, 205
Belaval, 198, 224, 233
Bella (Stefano), 167
Bellicard, 185
Bénichou, 84
Bérain (Jean), 175, 250
Berenson, 66
Bergson, 71
Bernini, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 36, 42, 61, 63, 66, 72, 76, 77, 78, 79, 89, 94, 106, 107, 132, 134, 138, 139, 151, 152, 153, 159, 160, 166, 167
Bézard, 19, 30
Bianconi, 41
Billy, 196
Blanchard (André), 97

Blanchard (Jacques), 24
Blondel (François), 132
Blondel (J.F.), 20, 170, 180, 185, 186, 187, 219, 250
Blume, 82
Blunt, 111, 169
Boffrand, 31, 143, 174, 249, 250
Boileau, 84, 203, 236
Bonnard (Abel), 185
Bonnet, 245
Borissavlievitch, 123
Borromini, 14, 22, 27, 50, 55, 76, 79, 107, 120, 139, 141, 143, 146, 151, 153, 154, 159, 160, 165, 256
Bossuet, 14, 110, 165, 220
Botticelli, 68, 183
Bouchardon, 211
Boucher, 20, 71, 166, 167, 202, 204, 211, 212, 213, 214, 230, 233, 237, 246, 250, 260
Bouhours, 32
Boureau-Deslandes, 223
Bourget (Pierre), 96
Bourke, 141, 156
Bramante, 26, 37, 63, 138, 152, 153
Braudel, 53
Braun (P.), 52
Bray (René), 234
Briganti, 47, 67
Brinckmann, 68, 85, 97, 122, 132, 142, 154
Brion (Marcel), 59, 60, 78, 167, 238
Briseux, 178
Brosses (Preşedintele de), 19, 20, 21, 22, 23, 24, 30, 31, 32, 42, 46, 94, 198
Brunelleschi, 37, 63
Brunetière, 194
Bruno (Giordano), 68, 69, 71, 221
Brunot, 234
Brunschvieg, 241
Buffier, 190
Buffon, 192, 244
Bullant (Jean), 37
Burckhardt, 10, 35, 61, 72
Burke, 33
Butler (Philip), 79, 80, 81, 84, 90

Calcaterra, 47
Calderon, 97, 113
Cantimori, 74
Caraccioli, 217, 247
Caravaggio, 95
Carcassonne, (E.) 207
Carmona, 183
Carracci, 26, 46, 116
Carriera Rosalba, 228
Casanova, 202, 210, 231
Cassirer, 239
Castelli, 49
Cattaui, 96, 106
Caylus, 204, 205, 206, 207, 208
Cerny (V.), 47
Cervantes, 110
Chailley, 82
Chamfort, 215
Chamoux, 136
Chapelain, 97
Chapot, 50
Chardin, 195, 228
Charpentrat, 51, 120
Chastel, 22, 40, 60, 64, 88, 93
Chateaubriand, 34
Chennevières, 221
Choisy, 129
Christophe, 41, 249
Cichy, 106, 110, 124
Claudel, 14, 75, 209
Claville, 217
Clercx (S.), 48, 81, 82, 90, 95
Clercx-Lejeune, 83
Cocagnac, 93, 94
Cochin, 173, 183, 213, 226, 247
Colardeau, 216
Colbert, 79, 111, 189
Colette, 32
Colombier (du), 249, 251
Combe, 27, 166, 169
Condé, 110
Condillac, 241
Conti, 237
Corbin, 67
Corbusier (Le), 14, 127, 129, 169, 178

Cordier de Launay, 54, 55, 56, 58, 60, 257
Corneille, 79, 80, 97, 110, 111
Cornu, 171
Correggio, 204
Cortona (P. da), 76, 139
Cotte (R. de), 174, 250
Courajod, 51
Courtonne (Jean), 172
Coyer, 203, 215
Coypel, 112, 206, 221
Coysevox, 110
Crépet, 38, 39
Croce, 44, 82, 86, 97, 98, 102, 177
Cromwell, 89
Cuvilliés, 118, 143, 147, 176, 250, 251

Dainville (F. de), 51
Dahlberg, 245
Dancourt, 232
David, 105
Decker, 249
Deffand (du), 192
Delacroix (Eugène), 35, 36
Delamaire, 172
Della Corte, 81, 82
Delorme, 37
Deonna, 59, 60, 61, 62
Dequesnoy, 23
Descartes, 14, 79, 84, 85, 116
Desfontaines, 235
Deshairs, 23, 249
Desonay, 46, 82
Dessoir, 134, 149
Dez, 136
Diderot, 34, 35, 158, 159, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 207, 209, 212, 214, 220, 228, 245, 246
Dieckmann, 193, 195, 196
Dientzenhofer (J.), 249
Dieth, 141
Dilthey, 90
Donatello, 68
Drieux du Radier, 216
Drost, 35, 37, 38, 41
Du Bos, 221
Duclos, 203, 204
Ducros, 196
Dufrenne, 103, 130, 159
Dupréel, 85, 97
Dupuy, 190
Dürer, 68

Effner, 250
Einstein, 82
Eliade, 183
Elwall, 125
Escarpit, 192
Estève (Pierre), 27, 133, 135
Euripide, 14
Eyck (J. Van), 237

Faguet, 194, 198
Faniel, 237
Faure, 64, 99, 192, 207
Fèbvre, 46, 71
Fechner, 131
Federigo da Urbino, 105
Feichtmayr, (J.M.) 147
Félibien, 28, 35
Fénelon, 110, 233
Feuchtmayer, (J.A.) 96
Fidias, 59
Fierens, 27, 41
Filip, 11, 53
Fischer (Johann Michael), 118, 141, 142, 156
Fischer von Erlach, 95, 120, 138, 185, 251
Fleury, 222
Flocon, 134
Florisoone, 70, 168
Fluchère, 200, 201
Focillon, 14, 41, 55, 61, 62, 64, 65, 69, 103, 123, 127, 139, 149, 150, 237, 256
Fontaine (André), 24, 205, 206
Fontenelle, 203, 216
Formey, 216
Fortoul, 37
Fosca, 34
Fouillée, 189
Fragonard, 167, 201, 214
Francastel, 32, 61, 65, 67, 70, 91, 93, 94, 95, 124, 151, 165, 166, 177, 183, 189, 239
France (Anatole), 209

Frankj, 212
Frankls, 150
Fréart de Chambray, 221
Fréron, 226, 227, 230
Freud, 192
Frey, 123, 150
Friedrich, 89, 250
Frisoni, 154
Fromentin, 216
Furetière, 152

Gabriel (J.A.), 170, 171, 174
Galiani, 215
Galilei, 98
Gallo, 154
Ganay (de), 232
Garcin, 208
Garnier, 89
Gaxotte, 87, 189, 210, 213, 219, 222
Gazagne, 234
Germain (F.), 65
Germain (Thomas), 174
Gersaint, 230
Gerstenberg, 120
Gernet, 183
Getto, 47
Ghyka, 130, 242
Giedon, 143
Gillet, 98
Gillot, 196, 206
Gilson, 128
Girard (preot), 223
Girard (Dominique), 250
Glotz, 191
Gmelin, 245
Godeau, 97
Goethe, 121
Goncourt (de), 202, 203, 206, 209, 210, 211, 213, 230, 232, 233
Gontaut, 233
Goujon, 146
Goya, 36, 91
Grecourt, 215
Gregor, 232
Greuze, 215
Gromort, 122, 123, 127, 132, 144, 158, 159
Gropius, 106
Gsell, 59
Guarini, 120, 132, 142, 154, 256
Guibert, 253
Guillaumot, 25
Gunetzrhainer, 251
Günther, (I), 96
Guyenot, 243, 245
Guyot, 198

Hamann, 67, 68
Harvey, 72, 165
Hatzfeld, 109, 110, 113, 164, 224
Hausenstein, 44, 121
Hautecoeur, 60, 119, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 187, 205, 206, 207, 219
Havart, 185
Haydn, 83
Hazard, 33, 185, 191, 203, 205, 216
Hegel, 32, 123, 136
Hegeman, 120
Helvétius, 217
Henric al IV-lea, 231
Heraclit, 58
Herbetz, 90
Herder, 33
Hésius, 146
Heyl, 66
Hildebrandt, 146, 249
Hobbes, 89
Hogarth, 228
Home, 33
Homer, 211
Hornecque, 209
Houdon, 238
Hugo, 34, 39, 86, 94, 123
Huet, 232
Huisman (D.), 101, 125
Huizinga, 223, 224
Hume, 239
Huxley (A.), 40
Huyghe, 27, 29, 57, 58, 59, 62, 88, 119, 165, 166, 167, 226, 229

Ictinos, 14, 127
Ignațiu (Sf.), 53, 105
Ingres, 35

Ioan al Crucii (Sf.), 14, 70
Isaacs, 47

Jean (R.), 194
Joly, 39
Jouvenet, 112
Juglar, 252

Kant, 15, 33, 239, 241, 259
Karl-Albert de Bavaria, 250
Kastner, 46
Kaufmann, 124
Kehl, 207, 219
Kimball, 10, 147, 167, 175, 176, 177, 184, 206, 247
Kohler, 107, 108
Krynen, 46

Labrousse, 222
Labrouste, 124
La Bruyère, 39
Laclos, 225
La Fontaine, 80
Lafont de Saint-Yenne, 25, 189, 216
La Fosse, 112
Lajoue, 167, 240, 250
Lalande, 15, 99
Lalo (Ch.), 48
La Mettrie, 216
Lamourette, 218
Lancret, 214
Lange, 243
Langer, 149, 150
Languet de Gergy, 231
Lanson, 84
Laplace, 241, 242
La Rochefoucauld, 32, 116
Lassurance, 174
Latour (Quentin de), 213
Laufer, 193, 239
Laugier (preot, apoi abate), 25, 30, 31, 32, 122, 135, 148
La Vallière, 233
Lavedan, 52, 170, 171, 212
Le Bas, 34
Lebègue, 46
Le Brun, (Ch.) 24, 28, 29, 175, 206, 220
Ledoux, 174
Lehman, 201
Leibniz, 48, 85
Lemaître, 36
Lemoyne, 210, 211
Le Nôtre, 21
Leonardo da Vinci, 36, 68, 101
Lepautre, 175, 176, 184, 260
Lépicié, 228
Leroy (Alfred), 231, 233
Le Roy, (E.) 242
Lescot, 37
Lessing, 33, 34
Levron, 188
Le Vau, 21, 112, 132, 189
Leveilly, 250
Levesque de Pouilly, 216
Lévi-Strauss, 237
Lieb, 141
Ligne (Prinț de), 191 233
Linné, 244, 245
Lipps, 123
Longhena, 64
Loos, 125
Loppin de Montmort, 19
Loy, 200
Loyola (Ignațiu de), 38, 72, 165
Ludovic al XIII-lea, 76, 90
Ludovic al XIV-lea, 24, 28, 51, 79, 87, 88, 111, 112, 159, 164, 169, 175, 177, 181, 188, 189, 231, 234, 246, 255
Ludovic al XV-lea, 20, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 173, 175, 189, 203, 211, 222
Ludovic al XVI-lea, 111, 166, 169, 171,
Lulli, 82
Luzac, 216

Maderna, 23, 152, 153
Maggioni, 81
Mahnke, 85
Maillet, 243, 244
Maire, 191
Malebranche, 85, 241
Mâle, 52, 86

Malleville, 81
Mallion, 123
Malraux, 45, 54, 64, 94, 105
Mancini (G.), 61
Mandrou, 40, 45, 90, 91
Mansart (François), 111
Mansart (J. Hardouin), 21, 96, 112, 169, 175, 177
Mantegna, 68, 71
Marangoni, 104
Marcel-Lévy 28, 206, 207
Mariette, 178
Marin, 190
Marini, 82
Marino, 97
Marivaux, 113, 209, 214, 215, 233, 234, 235, 241
Mark, 47
Marquet, 190
Martino, 191
Maufras, 172
Maupertuis, 244
Mauzi, 190, 216, 217, 218, 220, 222
Mazarin, 111
Max-Emmanuel, 250
Meissonnier, 167, 174, 176, 211, 240, 246
Menghino, 23
Mengs, 33, 34
Méon, 90
Mercier, 182
Mesnard, 46, 193
Messac, 240
Messerschmidt, 238
Métays, 183
Méthivier, 90, 222
Michelangelo, 23, 24, 26, 28, 36, 59, 112, 137, 152, 153, 160, 204
Michelet, 50, 236
Michelis, 124, 137, 149, 151, 155, 261
Mielke, 92
Migliorini, 30, 31
Milizia, 25
Minder, 95, 254
Minkowska, 135
Mirabeau, 190
Moët, 216
Moisy, 29, 52
Molière, 80, 197, 211
Molinier, 185
Monet, 70
Mondon, 185, 250
Monglond, 196
Montaigne, 76, 77
Montesquieu, 55, 185, 192, 202
Monteverdi, 82
Moosbrugger, 154
Mornet, 189, 191, 192, 196, 203, 205, 209
Morpurgo-Tagliabue, 100, 102
Mousnier, 90
Mozart, 83
Muñoz, 44
Munro, 46, 98

Nahl (J.A.), 250
Napoleon, 89, 248
Neumann (Balthazar), 13, 14, 55, 95, 118, 120, 128, 132, 143, 144, 147, 154, 201, 225, 249, 250, 261
Neumann (Jaromir), 91
Nicolier, 237
Nietzsche, 68
Nisard, 194
Nivelle, 33
Nivernois (de), 233
Nolhac (P. de), 211

Oppenord, 167, 174, 176
Osthoff, 82
Ors (Eugenio d'), 15, 40, 41, 43, 44, 48, 49, 50, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 77, 86, 92, 101, 107, 112
Ortega y Gasset, 91
Ovidiu, 212

Palladio, 37, 116, 127
Paluzzi, 51
Pamphile, 105
Paradis de Moncrif, 189
Pâris (djacon), 223
Pascal, 48, 81, 216, 217, 240
Pascoli, 102

Patrix, 125
Patte, 171, 187
Pelagius, 56
Pellegrin, 218
Permoser, 96
Perrault (Charles), 25
Perrault (Claude), 170, 172, 203
Perret (frații), 169
Perroneau, 213
Pevsner, 96, 106, 147
Phoebus, 234
Picasso, 262
Pichois, 38, 39
Pierce, 82
Piganiol de la Force, 175
Pignarre, 233
Piles (R. de), 28, 32, 35, 36, 58, 105, 113
Pilon, 232
Pinder, 69, 120
Pineau, 176, 178
Pingeron, 25, 26, 27
Pliniu, 243
Pluche, 230, 235, 243
Pluquet, 190
Poe (Edgar), 36
Pöllnitz, 223, 231, 250
Pompadour (Doamna de), 219, 232, 233
Poulet (Georges), 235
Poussin, 24, 26, 27, 35, 46, 58, 90, 101, 111, 116, 220, 230, 231, 262
Pozzo, 105
Prandtauer, 138
Préclin, 95, 119, 164
Pucelle (la), 215
Puget, 36, 112

Quatremère de Quincy, 225
Quentin de la Tour, 238
Quittner-Allatini, 253

Racine, 14, 79, 80, 110
Rafael, 24, 26, 35, 85, 105
Rambouillet (Marchiza de), 188
Rameau, 82, 193, 194, 195, 196, 197, 211
Rana, 154
Ratouis de Limay, 173
Raymond (Claire), 65
Raymond (Jean), 194
Raymond (Marcel), 65, 81, 82, 112, 113, 217
Réau, 93, 96, 118, 121, 247, 251
Réaumur, 243
Régamey, 94, 107
Reiffstein, 226
Reinach, 196
Rembrandt, 36, 74
Renan, 194
Restout, 221
Reuther, 120, 143
Reymond, 140
Reynold (G. de), 86, 188
Richelieu, 111, 231
Riegl, 150
Rimbaud, 70, 71
Rivarol, 248
Robinet, 244
Rocheblave, 202
Rodin, 59, 70
Rose, 252
Rosenkranz, 196
Rotrou, 81
Rouches, 23
Rousseau (J.J.), 30, 228, 230, 238
Rousset, 28, 46, 76, 77, 78, 79, 80, 97, 105, 204
Rubens, 24, 27, 35, 36, 66, 74, 85, 95, 102, 165, 207, 208, 209, 212, 262
Rupprecht, 141, 147
Ruskin, 105, 125, 126
Ry (Ch. du), 250

Sabouret, 127
Sachs, 81
Sade, 215
Saint-Amant, 81
Sainte-Beuve, 194, 195
Saint-Cyran, 39
Saint-Just, 216
Saint-Simon, 96
Saisset, 232
Sales (François de), 77
Sallustius, 19
Santoli, 81
Saulnier, 194, 196
Sayce, 109

Scheffer, 208
Schlüter, 92
Schmarsow, 10, 150, 176
Schmutzer, 146
Schnell, 120, 142
Schnürer, 86
Schönberger, 168, 232, 239
Schönborn, 143, 232
Schopenhauer, 135, 136
Schuhl, 186, 240, 241, 242
Schutz, 82
Scott, 63, 128, 150, 172
Scudéry, 81, 97
Sedlmaier, 207
Sedlmayr, 41, 104, 123, 150, 172, 185, 207, 213, 253
Servandoni, 176
Shakespeare, 14, 33, 81, 96
Simone, 109
Sixtus al V-lea, 68
Slodtz, 167
Sluter, 71
Snyders (Georges), 228
Socrate, 124
Soehner, 168, 239
Somaize, 234
Soreil, 28, 32, 33, 58, 169, 172, 185, 208, 212, 220
Soufflot, 107
Souriau (Étienne), 32, 75, 100, 101, 108, 129, 133, 260
Souriau (Paul), 125
Spengler, 67, 69, 70, 72, 81, 89, 108
Spinoza, 84, 85
Sponde, 81
Spitzer, 109
Staël, (M-me de) 33, 54, 191
Starobinski, 168, 220, 239
Stendhal, 188
Sterne, 199, 200, 209, 246
Strzygowski, 55
Suger, 138
Sypher, 66
Swift, 241

Taine, 54, 177
Tales, 243
Talleyrand, 215
Tanneguy de Quénétain, 102, 254
Tapié (V. L.), 21, 25, 29, 34, 38, 39, 41, 46, 47, 61, 71, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 95, 96, 110, 121, 164, 189, 220, 253, 257
Tasso, 98, 110
Taton, 134
Tazerout, 67
Teniers, 207
Teufel, 132, 143, 144, 254
Teyssèdre, 24, 28
Thomas (Jean), 193, 194, 196
Thomasius, 248
Thumb, 155
Tiepolo, 96, 105, 112
Tintelnot, 31, 47, 145
Tintoretto, 64, 68, 101
Tițian, 64, 212
Trévoux, 188
Torricelli, 98
Tourneux, 220
Trahard, 196
Trublet, 217
Troy (J. F.), 183

Vailland, 225
Valéry, 34, 126, 132, 242
Van der Meer, 119
Van Dyck, 102
Van Lier, 56, 63, 64, 95, 102, 149, 151, 187
Vanuxem, 26, 46, 103, 119, 166, 167, 168, 250, 251
Vanvitelli, 145
Vartanian, 194
Vassé, 176
Velázquez, 74, 91
Venturi (L.), 177
Verlaine, 209
Verlet, 171, 175, 180, 184, 220
Vermeer, 66
Vernière, 246
Veronese, 64
Viau (Th. de), 81
Vico, 72
Vietor, 90
Villette, 85
Viollet-Le-Duc, 87, 104, 127, 129, 138

Virgiliu, 211
Vitruviu, 129, 137, 172
Vogt-Göknil, 149, 150, 151
Volland, 195
Voltaire, 96, 164, 192, 201, 207, 212, 214, 217, 218, 219, 221, 232, 235, 236, 239, 241, 242, 243

Wagner, 70, 71
Walzel, 81
Watteau, 28, 36, 167, 185, 206, 207, 208, 209, 210, 221, 228, 230, 232, 233, 235, 240, 260
Weisbach, 40, 41, 86, 89, 103, 111
Weise, 177

Wellek, 46
Wilhelm, 185
Winckelmann, 33, 34, 226
Wittkower, 134
Wolff (Ed. M.), 239
Wolff (F.A.), 261
Wölfflin, 10, 29, 35, 37, 44, 54, 59, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 74, 81, 108, 123, 140, 150, 153, 177
Woodward, 243
Worringer, 59

Zevi, 123, 124, 149, 153, 159
Zimmermann, (fraţii) 77, 118, 142, 147, 251, 261

CUPRINS

Graţia şi contextul său uman 7

Cuvînt înainte 13

Capitolul I. BAROCUL ÎNAINTEA BAROCULUI 19

Un Francez la Roma. Preşedintele de Brosses admiratorul lui Bernini. Sfîntul Petru *a devenit* barocă. Clasicii francezi îl consideră pe Cavalerul Bernini un mare maestru. Există totuşi, în secolul al XVII-lea, o rezistenţă faţă de gustul baroc. Cearta coloritului. Barocul ca exces al bizarului. Relativismul estetic. La sfîrşitul secolului al XVIII-lea, unitatea frumosului este ruptă. Barocul ca stil istoric. Relativismul foloseşte mai întîi goticul. Un francez în Flandra. Baudelaire şi barocul. Notele sale despre arta „iezuită". De ce barocul îl seduce pe Baudelaire. Dandism şi satanism. Baudelaire, iniţiator al concepţiilor actuale. Problema estetică a barocului trebuie să fie pusă în funcţie de caracterul central al frumosului.

Capitolul II. BAROCUL ASTĂZI 44

Actualitatea problemei. O temă de congres. Necesitatea unei clarificări. Schema lui Eugenio d'Ors. Părerea asupra barocului către 1900. Ipoteca „iezuită".

1. *Barocul ca o constantă istorică.* O teorie romantică asupra frumosului: Cordier de Launay. Influenţa lui Eugenio d'Ors: vitalismul lui René Huyghe. Alte teorii dualiste: W. Deonna, Worringer, Brion, Hautecoeur. Barocul evoluţionist; „viaţa formelor"; rezerve asupra acestei categorii; este vorba despre o extrapolare biologică şi mitică. Veneţia şi barocul, stil şi declin: „Principiile" lui Wölfflin, prea generoase. Barocul, artă nordică: Spengler. Baroc şi pangermanism: Hamann, Brinckmann, Pinder. Barochism şi ideologie impresionistă.

2. *Barocul, fenomen de civilizaţie.* Epoca barocă. Artă şi societate. Precedent al „Renaşterii". Barocul cronologic. Probleme ale esteticii comparate. Răspîndirea metodelor. Barocul literar. Concepţia lui Jean Rousset: metamorfoză şi ostentaţie. Pericolul definiţiilor scurte. Racine după dl. Butler: baroc şi reacţie politică. Inflaţie a barochismului. Barocul muzical. Concepţia îngustă (Della Corte) şi concepţie largă (S. Clercx). Obiecţie. Barocul filozofic. Descartes baroc sau clasic? Civilizaţia barocă. Contrareforma (Weisbach). Teza lui Victor-L. Tapié: condiţii istorice ale expansiunii stilului; caracter „rural" al barocului. „Viziunea" barocă. Teza lui Friedrich: baroc şi putere politică. Interpretări tendenţioase: barocul, cînd „de dreapta", cînd „de stînga".

3. *Valoarea barocului.* Judecăţi de valoare implicate în studiul barocului. Caracterul areligios al acestei arte: părerea preoţilor Cocagnac şi Régamey, a d-lor Tapié şi Francastel. Gusturi şi culori: exemple. Barocul sau urîtul în secolul al XVII-lea: teza lui Benedetto Croce. Obiectivitatea gustului. A se debarasa de prejudecăţile extraestetice. Arta şi frumosul; frumosul ca o categorie a valorii estetice. Barocul poate să nu fie frumos, în sens restrîns, dar el trebuie să răspundă criteriului artei. Dificultatea de a izola acest criteriu. Trei exemple: mişcare, *trompe-l'oeil* şi abundenţă decorativă. Aceste calificări nu pot fi atribuite fără precauţie oricărei opere de artă.

4. *Raportul barocului cu clasicismul.* Eliminarea clasicismului din istoria culturală în timpurile moderne. „Barocul clasic" după Helmut Hatzfeld. Alte exemple în istoria artei. Clasicismul ca baroc temperat: Anthony Blunt. Adevărata semnificaţie a clasicismului: voinţă de sinteză şi eclectism.

Concluzie generală. Definiţia restrictivă a barocului. Necesitatea unei discriminări.

Capitolul III. STILUL ROCOCO DIN ARHITECTURĂ ÎN GERMANIA DE SUD A SECOLULUI AL XVIII-LEA 117

Rococoul considerat ca o specie de baroc sau ca un baroc superlativ. Exemple de monumente civile şi religioase din Germania de sus citate frecvent în sprijinul acestei teze de către istoricii de artă. Or, aceste monumente sînt foarte îndepărtate de modelele din Italia.

Estetica arhitecturală. Situaţia retardatară. Critica teoriilor curente: opoziţia dintre „structură" şi „ornament" (funcţionalism); estetica proporţiilor, teoria sculpturalistă.

Construcţia. Luarea la cunoştinţă a caracterului fundamental al acestei categorii; Schopenhauer. Sentimentul de construire. Echilibrul constructiv în arta clasică şi renascentistă. Artiştii baroci nu renunţă la efectic tectonic, dar atenuează măiestria, pentru finalităţi expresive. Rococoul riscă să disimuleze efortul constructiv. Procedee de „atectonicitate".

Spaţiul. Arhitectura ca artă a spaţiului. Teorii recente. Unitatea raţională a spaţiului clasic. Factori de multiplicitate în arhitectura barocă. Rococoul vizează o omogenitate sintetică specifică, dar neevidentă. Invelişul devine aluziv. Rolul rocaille-ului.

Expresia. Semnificaţia psihologică a categoriilor formale. Fericirea clasică şi neliniştea barocă. Suavitatea rococo; monumentul ca un corp feminin. Valori de intimitate şi sugestii onirice. Concluzie: rococoul este ireductibil la baroc.

Capitolul IV. STILUL ROCOCO 164

Există oare un secol al XVIII-lea? Concepţia lui René Huyghe din *L'Art et l'Homme:* secolul al XVIII-lea, apogeu al barocului. Arhitectura stil Ludovic al XV-lea. Originalitate. Progresul arhitecturii civile. Dispariţia ordinelor. Decorul exterior, discreţia lui. Decorul interior concentrează interesul. Originea rococoului, creaţie franceză (Kimball). Analiza estetică a decorului Regenţă-Ludovic al XV-lea: reducere, atectonicitate, fluiditate, unitate de dezordine, materie şi culoare delicată, verticalitate.

Conţinutul decorului: scoicile; semnificaţia imaginară a temei; frecvenţa ei. Amestecul de regnuri. Schemele de compoziţie. Secolul saloanelor. Sociabilitatea. Conversaţia. Spiritul şi genul conversaţiei. Exemple din Diderot. Sterne. Temporalitatea rococo: clipa fericită. Secolul femeilor. Dorinţa de a place. Femeia şi artele decorative. Lumea feminină a lui Watteau. Efeminarea „marelui gen". Triumful lui Venus. Galanteria. Boucher. Forme ale dragostei. Epicureismul şi ideea de fericire. Teza lui Mauzi. Hedonismul estetic: rococoul, artă de satisfacere. Prosperitatea generală a epocii. Aspecte ludice ale artei şi ale culturii: conversaţia, dragostea, arta. O apologie a rococoului (Fréron). Natura jucăuşă. Locul jocurilor în cultură. Dansul şi teatrul de societate. Marivaux. Rafinamentul limbajului. Dimensiunea redusă. Triumful genurilor mici. Artele decorative şi comerţul cu bibelouri. Aspecte rococo ale gîndirii reflexive. „Tema lui Micromégas": importanţa sa în secolul al XVIII-lea. Tema hibrizilor în ştiinţele naturii. Dificultăţi relative la succesele rococoului în Germania. Raţiuni ale acceptării şi răspîndirii acestui stil în arhitectura civilă şi religioasă.

Concluzie. CATEGORII ESTETICE ŞI CATEGORII ISTORICO-STILISTICE 255

Bibliografie 263

Indice de nume 269